

MATERIALES
DIDÁCTICOS

Lecciones sobre cultura artística virreinal

Rafael López Guzmán



SURCOS

TEXTOS
UNIVERSITARIOS


EnredARS

© 2021

SURCOS Textos Universitarios

1º volumen

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión de publicaciones

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara Mª Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

Edición no venal de los materiales utilizados en el máster *Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico* de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla (España).

Imagen de portada: Pintura de Zacatlán, perteneciente a Hueytlalpa.

Publicación sometida a evaluación por pares. Licencia Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-NC-SA 4.0).

© del texto y las imágenes: el autor

© de la edición:

E.R.A.Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

Con el apoyo del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide.

ISBN: 978-84-09-27573-1

2021, Sevilla, España



Lecciones
sobre cultura artística
virreinal
MATERIALES
DIDÁCTICOS

Rafael López Guzmán

Comité Editorial (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España)

Ana Aranda Bernal. Historia del Arte
Alberto del Campo Tejedor. Antropología Social
Raúl Fernández Sánchez-Alarcos. Literatura Española
Manuel Ferreras Romero. Zoología
Francisco Lorenzo Bergillos. Filología Inglesa
José María Fera Toribio. Geografía Humana
Juan Marchena Fernández. Historia de América
María del Valle Gómez de Terreros Guardiola. Historia del Arte
Antonio Herrera González de Molina. Historia Contemporánea
Manuel Herrero Sánchez. Historia Moderna
Rafael Hidalgo Prieto. Arqueología
Isabel Victoria Lucena Cid. Filosofía del Derecho
Jordi Luengo López. Filología Francesa
Alberto Marina Castillo. Filología Latina
José Ángel Merino Ortega. Ecología
José María Miura Andrades. Historia Medieval
Saad Mohamed Saad-Helal. Estudios Árabes e Islámicos
Elena Muñiz Grijalvo. Historia Antigua
Victoria Quintero Morón. Antropología Social
M^a. del Pilar Rodríguez Reina. Filología Italiana
Stefan Ruhstaller Kuhne. Lengua Española
José Luis Salmerón. Inteligencia Artificial
M^a de las Mercedes de la Torre García. Lengua Española
Carlos Usabiaga Ibañez. Economía Aplicada
Bartolomé Yun Casalilla. Historia Moderna

Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán. Arquitecta. Quito, Ecuador
Alicia Cámara. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España
Elena Díez Jorge. Universidad de Granada, España
Marcello Fagiolo. Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia
Martha Fernández. Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México
Jaime García Bernal. Universidad de Sevilla, España
María Pilar García Cuetos. Universidad de Oviedo, España
Lena Saladina Iglesias Rouco. Universidad de Burgos, España.
Ilona Katzew. Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. Antropóloga. Cusco, Perú
Luciano Migliaccio. Universidade de São Paulo, Brasil
Víctor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I. Castellón, España
Ramón Mujica Pinilla. Lima, Perú
Francisco Javier Pizarro. Universidad de Extremadura. Cáceres, España
Ana Cielo Quiñones Aguilar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia
Delfín Rodríguez. Universidad Complutense de Madrid, España
Janeth Rodríguez Nóbrega. Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela
Olaya Sanfuentes. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile
Pedro Flor. Univ. Aberta / Instituto de História da Arte-NOVA/FCSH, Portugal

Índice

Presentación	7
1. Sincretismo cultural en el barroco peruano	11
2. Representaciones urbanas en las relaciones geográficas de Felipe II...	37
3. Arquitectura mudéjar en América	77
4. Iconografía andaluza en Hispanoamérica.....	109

Surcos. Una explicación necesaria

El surco facilita la inseminación de la tierra. El agricultor deposita la semilla seleccionada en su lecho, a la espera de que brote y se haga planta, para finalmente fructificar. La experiencia que prepara el camino para quien se inicia: ello ilustra la idea que tenemos acerca de la colección que con este primer título inauguramos. Se trataría de hacer sitio a los materiales generados en este semillero universitario que si bien tiene por valor la experiencia también hace suya la juventud en crecimiento personal. De ahí que veamos en el surco la mejor imagen, la que alude a la inauguración del proceso generativo, al hacer sitio a quienes se han de crecer en ellas hasta madurar. Al cuidado de espíritus veteranos.

Los siguientes volúmenes serán cedidos a otras disciplinas universitarias, desde la antropología al derecho. Compartiremos los trabajos de veteranía tanto como los de juventud, en ambos casos como fruto del esfuerzo realizado por quienes se desenvuelven en este mundo nuestro.

Inauguramos así, con este Manual que gentilmente nos ha cedido Rafael López Guzmán para compartirlo con los alumnos del Máster de Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), nuestra colección. Y con ello ponemos la primera semilla en los surcos, que ya quedan abiertos.

Ya están los surcos abiertos...
Para abrirlos he ahondado
 en mi pecho,
 con la reja
 del ensueño...
Cante el sol... Llore la lluvia,
y dé sus frutos mí anhelo...
Acaso, sí, las tormentas...
 pero
 los surcos
¡mis surcos!—quedan abiertos.

Luis Maldonado Bomati. Surcos. *Poemas biselados*. Salamanca, 1928

Presentación

La creación de materiales didácticos específicos dentro de las enseñanzas universitarias ha sido uno de los objetivos potenciados por las normativas europeas, permitiendo el acceso al estudiantado de reflexiones críticas tamizadas por el profesorado acordes con los contenidos específicos de cada materia. Por ello, las universidades han ido marcando con cursos de formación y reciclaje de carácter pedagógico, así como la implementación de proyectos de innovación docente, esta vía que ha mostrado su éxito en momentos de dificultad para la enseñanza en las aulas.

Si esta implementación de materiales didácticos es necesaria para las asignaturas de los grados universitarios, aún es más urgente para los másteres, en tanto que se trata de contenidos más especializados donde el acceso a fondos bibliográficos, sobre todo cuando se trata de temáticas americanas, es más difícil no siendo suficientes algunos de los repositorios comunes como *Academia.edu*, *Dialnet* o la *Biblioteca Digital Hispánica*. A ello se une la potenciación de las enseñanzas de posgrado en formato on line o semipresencial.

Por estas razones he elaborado el material que ofrezco en este manual, fruto de mi largo recorrido por las aulas de la Universidad Pablo de Olavide desde el inicio del máster en *Arte, Museos y Gestión del Patrimonio*. Concretamente mi aportación se ubica en el módulo II, “Fundamentos de historia del arte enfocados a los estudios patrimoniales y museográficos”, y dentro del mismo en lo que se refiere a “El tratamiento patrimonial de la obra de arte”. La libertad de contenidos que me ofrece la dirección del máster y la marcada directriz americanista en la que se asientan los propios cimientos de esta universidad, me han permitido centrar mis clases en cuatro leccio-

nes relacionadas con el arte propiamente de América y las relaciones con la Península Ibérica durante el periodo virreinal. Temas diseñados para el estudiantado que, además, suponen transferencia de trabajos de investigación sobre los que se sustentan las lecciones. Por ello, ofrezco la posibilidad de integrarse en líneas de investigación y propuestas metodológicas extrapolables a otras parcelas de nuestra área de conocimiento siempre partiendo de preguntas necesarias para entender desde el principio las líneas de conocimiento en las que queremos sumergirnos cuando comenzamos nuestros primeros trabajos de investigación, necesarios para la culminación de los estudios de maestría.

Las cuatro lecciones que abarca este manual permiten al estudiantado tener unos textos básicos de contenidos, cuya lectura siempre es aconsejable previamente a la impartición de la docencia, completados con una bibliografía básica mas aquella referente a trabajos propios, a partir de los cuales se han elaborado las páginas que siguen. No faltan las imágenes, muchas de ellas de difícilísimo acceso, pero necesarias para la correcta comprensión de las clases.

En definitiva, considero que con este manual contribuyo al objetivo general del Máster que no es otro que “proporcionar contenidos amplios y sólidos sobre historia del arte y patrimonio histórico, incidiendo en las metodologías aplicables a su estudio, investigación, difusión y gestión”.

1. Sincretismo cultural en el barroco peruano

Las formas y procedimientos artísticos utilizados en España, y por extensión en Europa, durante la época virreinal fueron penetrando, modificando y aceptando o rechazándose en América de manera diversa en relación con los espacios territoriales, las sociedades preexistentes y los distintos modelos de desarrollo regional a lo largo del nuevo continente. Es cierto que la estética europea fue una de las aportaciones culturales del viejo al nuevo continente, pero la afirmación contiene en sí misma numerosas matizaciones.

En el caso que nos atañe, el territorio peruano, son obras importadas y artistas itinerantes que acaban recalando en los centros urbanos de Lima y Cuzco los que con su poética singular crearán focos de influencia e interacciones con las prácticas autóctonas. Lo que no significa, en absoluto, una simple mezcla de distintos componentes en diversos tantos por ciento, sino la base para el desarrollo de nuevos modelos estéticos y de representación a partir de un proceso de apropiación y reinterpretación cultural. No asistimos, por tanto, a una continuidad lineal con el arte desarrollado en la Península Ibérica sino que algunas de nuestras características se van a ignorar y otras, en cambio, se van a potenciar y desarrollar.

Por otro lado, la vía cultural que significa el proceso de catequización ha completado el espacio del Tawantinsuyo a mediados del siglo XVII, pero ello no significa la erradicación de la “religiosidad prehispánica” en el sentido cosmológico y de prácticas rituales. Esto supuso un sincretismo o hibridación de cualidad diferente, según las comunidades y el territorio. La riqueza de posibilidades que ofrece la actividad artística virreinal en cuanto a materiales, técnicas o iconografías son suficientemente ejemplificadoras del sentimiento religioso.



1.- *Sagrada Familia con la familia de la Virgen y Santa Rosa de Lima*, siglo XVIII. Anónimo cuzqueño. Pinacoteca del Banco de Crédito del Perú.

Con estos parámetros, intentaremos en el texto que continua analizar cuestiones como la trascendencia de lo cotidiano en la pintura andina, la peruanización de las advocaciones religiosas, la integración e interpretación del propio paisaje urbano, las temáticas de la escuela cuzqueña y, también, la propuesta híbrida que podemos analizar en la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala, perteneciente a la nobleza prehispánica pero formado por españoles, lo que hace que se le considere como cronista mestizo si atendemos a su formación y origen.

La idea de la presencia de lo cotidiano en la pintura se imbrica con el marcado carácter naturalista señalado en la práctica artística del siglo XVII, aunque la moderna historiografía ha demostrado los profundos valores simbólicos de nuestra pintura barroca, en los que se comprende la percepción de la trascendencia a partir de lo cotidiano; permitiendo la liquidación del espacio-tiempo y, por tanto, la justificada presencia de Santa Rosa de Lima atendiendo al Niño Jesús en una gran composición familiar donde no faltan San Joaquín, Santa Ana y San Juan Bautista niño (Imagen nº 1).



2.- Luis de Carvajal. *La Última Cena*, 1707. Convento de Santa Teresa de Ayacucho.

Igualmente sucede con la participación de las monjas del convento de Santa Teresa en Ayacucho en la Última Cena (Imagen nº 2). Un banquete andino con un cuy (conejillo de indias) como plato estrella firmado en 1707 por el pintor Luis Carvajal. Este lienzo sin antecedentes pictóricos concretos representa la Última Cena de Cristo, rodeado por los doce apóstoles entre los cuales destaca, en un primer plano, la figura de San Bartolomé quien se da la vuelta para invitar a la Santa de Ávila a participar de los manjares eucarísticos traídos por un ángel. Santa Teresa y sus monjas carmelitas están arrodilladas alrededor de la mesa y atienden a la ceremonia en su condición privilegiada de vírgenes apostólicas que habían retornado a la primitiva Regla del Carmelo, mitigada en 1432 por el Papa Eugenio IV. La luminosidad de los sobredorados alrededor de Cristo y sus apóstoles genera la impresión de que los comensales están congelados en un tiempo y un espacio trascendentes. Ello se debe a que el lienzo alegoriza la perpetua renovación de la Última Cena en el sacramento de la Eucaristía. Un detalle referido al tiempo real son los dos sirvientes de la cena que identificamos con los retratos de Agustín de la Rosa y Cardeos, el donante, y el autorretrato del pintor. El lienzo conmemora un hecho concreto de la historia de la orden. Pese a la resistencia de las monjas de la Encarnación de Ávila, de los frailes carmelitas, de los magistrados y del propio pueblo abulense en su conjunto, Santa Teresa inauguraba su primer convento de monjas descalzas el día de San Bartolomé de 1562, el de San José



3.- Anónimo cuzqueño. *Éxtasis de María Magdalena en brazos de ángeles*, siglo XVIII. Colección Barbosa Stern, Lima.

de Ávila. Hay que señalar también que la santa tenía visiones místicas tras participar en los Santos Sacramentos, en este caso la comunión, lo que le permitía garantizar la sólida ortodoxia de las visiones. Todo este simbolismo se une en este cuadro ayacuchano con abundantes manjares y una espléndida vajilla de oro que es, incluso, mostrada en esos aparadores del fondo que con cierta ironía fueron denominados por Lope de Vega como “altares de la gula”.

Pero, además, Perú es un lugar identificable con el Paraíso, mas concretamente la zona oriental correspondiente a la selva, donde nace el sol, y que corresponde con el Antisuyo (una de las cuatro partes en que se dividía el Tawantinsuyo incaico). Esta concreción del Edén figura en la literatura del quinientos europeo refiriéndose al continente americano, pero en textos precisos como el de León Pinelo (*El Paraíso en el Nuevo Mundo*), escrito a mediados del siglo XVII, se concreta en el virreinato del Perú. La idea de un espacio florido, de jardín placentero con animales pacíficos, dominado el conjunto de variables posibilidades cromáticas se convierte en realidad concreta en la pintura cuzqueña. El color, la naturaleza abigarrada, las dulces figuras y la no sucesión de espacios y tiempos son la base de esta escuela que ha

permitido acertados títulos de trabajos historiográficos como “El Paraíso de los pájaros parlantes” de Teresa Gisbert. De esta forma si las composiciones e iconografías deben mucho a los grabados e importaciones del Viejo Mundo; en cambio, a través de la flora y de la fauna comienzan a introducirse los ingredientes de lo autóctono y a la vez lejano al no referirse a la naturaleza inmediata de las altiplanicies y la puna, sino a los paisajes cálidos de la ceja amazónica de donde provienen productos exóticos, tanto para los españoles recién llegados como para el núcleo cultural inca. Esta idea queda ejemplificada en el cuadro “Éxtasis de María Magdalena en brazos de ángeles” de un pintor anónimo del siglo XVIII de la Escuela Cuzqueña (Imagen nº 3). Aquí el artista ha cambiado el desierto por un jardín paradisiaco donde se ven a los ángeles músicos en la copa de un árbol. Nótese la cortina transparente que vela a la santa y que indica el espacio íntimo y, a la vez, visionario de las atenciones angélicas que recibe. Según la “Leyenda Dorada” de Santiago de la Vorágine (1228-1298), años después de la muerte de Cristo, María Magdalena se apartó del mundo refugiándose por treinta años en el desierto. Durante este periodo los ángeles la transportaban siete veces al día al Cielo, correspondientes con las horas canónicas, para que asistiera a los oficios celestiales que allí se celebraban y oyese los cánticos de los bienaventurados en honor a Jesucristo. El desierto se ha convertido en este cuadro en un espacio paradisiaco.



4.- *Virgen de Cocharcas*, 1767. Museo Pedro de Osma. Lima.

Esta lógica de lo trascendente se peruaniza aún mas en el enraizamiento de devociones que se convierten en propias y que adquieren en las imágenes valores taumatúrgicos ajenos a la consideración de estas en la ortodoxia católica. Así, no se encubre el milagro y, por ejemplo, la Virgen de Cocharcas (Imagen nº 4) en origen copia de la Virgen de Copacabana que viene a ser el enraizamiento andino de la Virgen de la Candelaria. La devoción y milagros atribuidos la convierten en fundamental para entender la religiosidad del Perú, habiéndose realizado numerosas copias. Entre ellas, las, digamos oficiales, denominadas “Reina Grande” y “Reina Chica” parten anualmente



5.- Virgen del Cerro de Potosí. Casa de la Moneda de Potosí (Bolivia)

del santuario recorriendo pueblos donde recogen las limosnas de los devotos. Esta advocación, al igual que muchas otras, es bautizada con el nombre del lugar donde se venera. Su representación en procesión está también ligada, según nos relata Fernando Montesinos en su libro "Anales del Perú", en la historia de su origen. Un indio, Sebastián Quimichi, favorecido por la Virgen de Copacabana, mandó en 1598 hacer al escultor Tito Yupanqui una réplica de la de Copacabana. Cuenta la historia que la Virgen fue llevada en procesión desde Copacabana, junto al lado Titicaca, hasta Cocharcas, viaje plagado de anécdotas que sentaron las bases de su representación iconográfica. Es así como aparece la Virgen bajo palio con traje típico de siglo XVIII, de composición triangular

con sarta de perlas, lleva al Niño en un brazo y en la mano derecha la consagrada candela acompañada de flores que acabarán ocultándola. El anda suele dominar todo el lienzo y le sirve de fondo un paisaje con figuras diminutas donde se relata todo tipo de anécdotas producidas durante su trayectoria. La composición es de raigambre popular, la escala mayor de la divinidad está bien diferenciada y enraizada a su vez en el campo terreno que domina casi todo el lienzo, quedando reducido el cielo a un mínimo espacio superior. Las escenas representadas varían de un lienzo a otro y recuerdan esas historias cotidianas

en la vida andariega de la Virgen, posiblemente escogidas o seleccionadas por los comitentes.

Esa relación de las distintas advocaciones marianas con la tierra tiene mucho que ver con el culto a la Madre Tierra, a la Pachamama, arraigado en todos los Andes. Además, ciertos montes y colinas, denominados "Apu" mantienen valores sacros, los cuales servían como adoratorios en época prehispánica. Pues bien, es necesario leer a Alonso Ramos Gavilán, agustino que vivió en Potosí y que escribió la "Historia de Nuestra Señora de Copacabana" (Lima, 1621), para comprender este



6.- Virgen del Cerro de Potosí. Museo Nacional de La Paz (Bolivia)

proceso de sincretismo. Nos dice Ramos Gavilán: "María es el monte de donde salió aquella piedra sin pies ni manos que es Cristo" y añade, refiriéndose a Cristo: "es piedra sin pies cortada de aquel divino monte que es María". Al decir que Cristo carece de pies quiere indicar que no huyó ante el sacrificio de la cruz. También nos dice que Cristo es diamante que comunica su resplandor a la entraña que lo cobija. Este complicado símil permite imaginar a María como monte de piedras relucientes, o monte de reluciente metal. De ahí a identificar a María con el cerro de Potosí, solo hay un paso.

Además, ya en época prehispánica, el cerro de Potosí era un "Apu" donde acudían los indios a hacer sus ofrendas y sacrificios, se denominaba "Coya" (que significa Reina). El triunfalismo criollista del siglo XVIII da las claves para entender la iconografía de la Virgen del Cerro. En este lienzo anónimo conservado en la Casa de la Moneda de Potosí se le pinta al cerro de plata el rostro y las manos extendidas de María, como si este fuese su cuerpo simbólico.



7.- Francisco Chihuantito. *Virgen de Montserrat*, 1693. Iglesia de Chincheros, Cuzco.

La pintura muestra a la Virgen-Cerro dominando la esfera azul del mundo que está siendo custodiada por Carlos V y el Papa Pablo III (Imagen nº 5). Detrás del emperador aparece un cacique, posiblemente el donante, con la cruz de la orden de Alcántara en su manto. Junto al pontífice un cardenal y un obispo. Sobre las faldas de la Virgen-Cerro hay pequeñas escenas referentes al descubrimiento de sus minas. Está el Inca Maita Capac que no pudo explotarlo, el pastor de llamas que descubrió la riqueza argentífera o los peregrinos orantes que recorren sus caminos dando gracias a la Virgen-Cerro por tantas riquezas. Además, el cerro de Potosí es coronado por la Santísima Trinidad como si se tratara de una María Inmaculada.

La iconografía de la Virgen del Cerro, en otras palabras, era una respuesta apologética al debate sobre el costo social de la mita que había obligado a la corona a reducir el número de indios para los trabajos mineros. La crítica despertada por la continua pérdida de seres humanos hacía elocuente la imagen de las bocas abiertas del infierno con los continuos socavones. Para contrarrestar esta imagen crítica, el pintor de la Virgen del Cerro utilizó la metáfora providencialista de la Inmaculada. Nada más ortodoxo que asegurar que los metales que germinaban en las entrañas de María estaban, por decisión divina, reservados para el emperador hispano y el pontífice romano. No hay que olvidar, tampoco, que aparecen el sol y la luna que hacen referencia a las divinidades indígenas (Inti= sol, y Quilla=Luna).

Existe una segunda versión de la Virgen del Cerro en el Museo Nacional de La Paz (Bolivia) que ratifica el origen criollista de esta iconografía, situando



8.- Entierro de San Agustín. Basilio Pacheco. Convento de San Agustín de Lima.

al cerro de Potosí entre las columnas imperiales de Hércules (Imagen nº 6). Además, en un intento de contemporizar se sustituyen al Papa Pablo III y al monarca Carlos V por los de su tiempo Clemente XI y Felipe V. Es interesante, también, señalar que se trata de un cuadro devocional financiado por la Familia Quiroz, según la leyenda, pudiendo identificar como donante al personaje representado detrás del rey con el distintivo de la orden de Santiago en su capa.

Otro ejemplo sería la Virgen de Montserrat (1693) (Imagen nº 7) que sitúa el pintor Francisco Chihuantito en el paisaje natural y urbano del pueblo de Chincheros (Urubamba, Cuzco) del que es patrona. Aparece la Virgen con los tradicionales ángeles aserrando la montaña y la madre y el hijo sujetando una sierra como atributo. En un ángulo del cuadro se representa la plaza doble de Chincheros, visible actualmente, en la superior el desfile procesional de la jerarquía eclesiástica y en la inferior la familia del cacique que había encargado la obra.

Esta ubicación en espacios peruanos de temáticas religiosas se refiere no solo a referencias del paisaje sino también de entornos urbanos concretos, sobre todo cuando se utilizan como fondos de relatos hagiográficos.



9.- Isidro Francisco Moncada. *San Pedro de Alcántara predicando en la plaza de Armas de Cuzco*, 1750. Museo de San Francisco, Santiago de Chile.

Así, en el ciclo que hace sobre la Vida de San Agustín el pintor mestizo Basilio Pacheco para el Convento de San Agustín de Lima (1742-1746), sitúa en la Plaza de Armas de Cuzco el entierro del santo que debiera corresponderse con la ciudad de Hipona (Argelia) (Imagen nº 8). Se puede observar en la pintura perfectamente el frente de la plaza con las iglesias del Triunfo y Sagrada Familia, la Catedral, y el edificio relacionado con la Inquisición. Además, el propio artista se dibuja en el lienzo adoptando la iconografía formal del donante.

De igual forma, el pintor Isidro Francisco Moncada recupera el paisaje de la plaza de Armas de Cuzco para situar su escena de "San Pedro de Alcántara predicando" (Imagen nº 9).

Esta sacralización del espacio peruano es extensible, igualmente, a sus esculturas y pinturas, de donde deviene un cierto valor taumátúrgico directo, sin filtros, lo que permite a los santos titulares de cada parroquia cuzqueña trasladarse en procesión, para participar como espectadores privilegiados en relación con su rango, a la catedral que los alberga como "palacio sacro" durante los festejos del Corpus Christi (Imagen nº 10).



10.- *Recibimiento de los santos en la catedral de Cuzco.*

Entramos aquí en el universo social. La obra de arte permite a través de referencias, no tan secundarias como podría sugerir una primera lectura, penetrar en los ámbitos públicos, vida cotidiana y valores morales de la sociedad virreinal. Así se entienden los cuadros de la serie del Corpus de Cuzco, posiblemente patrocinada por el obispo Mollinedo (1673-1699) para la iglesia de Santa Ana. No sabemos quien o quienes fueron los autores de esta serie. Tradicionalmente se han atribuido a Diego Quispe Tito, aunque parecen estar mas cerca de la plástica de Basilio Santa Cruz Pumacallao. Independientemente de la autoría concreta, lo cierto es que se mueven en ese momento histórico fundamental producido por la crisis laboral de 1688 debida al comunicado del gremio al Corregidor señalándole que harán el arco triunfal del Corpus sin contar con los pintores indígenas. La respuesta de los naturales no se hizo esperar, llegando a la ruptura del gremio según etnias y al encargo alternado por parte del Cabildo para la realización anual del controvertido arco. A partir de aquí se conforma la escuela cuzqueña cada vez mas alejada de las influencias y reglas europeas. Esta denominada “escuela cuzqueña” optará por una formalización peculiar e iconografía novedosa. Se incorpora el paisaje local (ya hemos visto algunos ejemplos), se sustituyen los cielos con nubes por paisajes floridos, se jerarquizan y potencian personajes y objetos mediante dorados, se opta por nuevas iconografías como los retratos de los incas. El gremio indígena proliferó y, a mediados del siglo XVIII, el gremio de criollos y españoles había desaparecido.

Además, la aceptación de la pintura cuzqueña llevaría a extender los encargos a otros territorios andinos, desde Bolivia y Chile hasta Ecuador, participando en el negocio los denominados mercaderes que, en ocasiones, tenían pintores indígenas trabajando en exclusiva para ellos. Sin olvidar, como

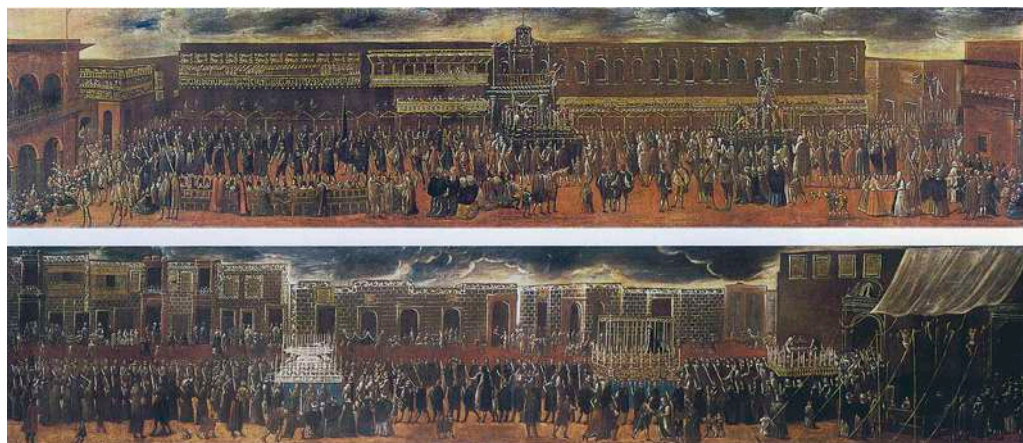


11.- Regreso de la procesión a la Catedral. Serie del Corpus de Santa Ana.

no, la capital virreinal y los territorios de lo que sería, a fines del siglo XVIII, el virreinato de la Plata.

Volviendo a la serie del Corpus de Santa Ana diremos que el triunfo del culto a la Eucaristía tiene su máxima expresión en la fiesta del Corpus (Imagen nº 11). Así dentro de las campañas de extirpación de la idolatría se producen ciertas modalidades de sincretismo, hibridación y asimilación. El sol, convertido en metáfora visual de Cristo, redefine los antiguos emblemas incaicos y los identifica con el disco solar de la custodia sacramental. De esta forma, la fiesta simboliza el triunfo del cristianismo sobre las creencias prehispánicas, la asimilación de los "otros" a una fe universal.

Lo mismo sucede con la procesión del Viernes Santo en Lima (Imagen nº 12). Se trata de dos enormes lienzos, de casi cinco metros de largo por solo un metro de ancho. Pertenecen a la cofradía de la Soledad, fundada en 1603 e integrada principalmente por criollos (lo que significaba una clara rivalidad con la de la Veracruz establecida en 1540 por los conquistadores españoles). Se conservan en la sacristía acondicionada como lugar de reunión de la cofradía en la Iglesia de la Soledad, sita en el atrio y junto al Convento de San Francisco de Lima. Estos lienzos se continúan entre sí. El



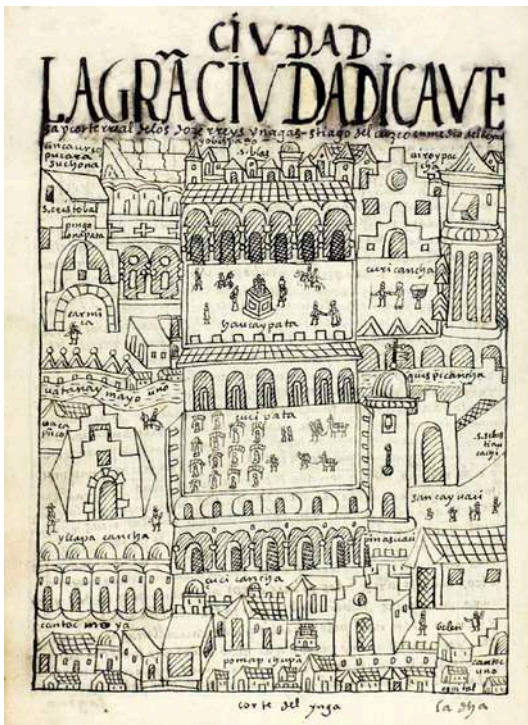
12.- Cuadros de la procesión de Viernes Santo de Lima. Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, Convento San Francisco. Lima

primero muestra la plaza de Armas y el segundo la calle que continua hasta la iglesia matriz. La impresión de grandiosidad por el número de pasos y de gentes implicadas se consigue ampliamente. A ello se unen representaciones de lo cotidiano, de personajes que esbozan la jerarquía social con su presencia y cualidad. Además, los cuadros son fechables (1660-1665) por el realismo de lo allí representado. En el balcón central del palacio virreinal aparece el virrey presidiendo la procesión. La representación arquitectónica dibuja en su lateral izquierdo típicos balcones limeños con celosías, mientras que la zona derecha exhibe una arcada clasicista. Si nos atenemos a descripciones de la época, podemos citar la que realiza en 1630 el Padre Bernabé Cobo: “La frente que mira a la plaza es de una hermosa galería y mirador, de corredores hasta la mitad, adonde está la puerta principal con una suntuosa portada de piedra y ladrillo, que hizo labrar el virrey don Luís de Velasco, y la otra mitad de esta acera es de ricas ventanas”. Tenemos que añadir como en la planta baja se advierte la hilera de tiendas o “cajones de Ribera” que mandó abrir el conde de Alba de Listre, tras el terremoto de 1655, para financiar las obras de reconstrucción. Datos documentales que permiten, como he señalado, poder fechar estos lienzos entre 1660-1665 atendiendo a los detalles representados.

Esa sociedad con sus rasgos representativos vuelve a estar presente en episodios puntuales, en momentos de fisuras históricas, como el terremoto de Cuzco de 1650 que da lugar a una procesión cuya plasmación queda reflejada en este cuadro en el que la comitiva del Cristo de la Buena Muerte (ahora de



13.- Terremoto de 1650 en Cuzco. Catedral de Cuzco.



los Temblores) se desarrolla por la Plaza de Armas (Imagen nº 13). Este cuadro fue un encargo de don Alonso Cortés de Monroy (natural de Trujillo), el cual se representa como donante y con una larga inscripción que no permite duda en cuanto al comitente y sus intenciones. En la plaza de Armas un grupo de religiosos y gente del pueblo camina detrás del Cristo, en las plazas del Regocijo y de San Francisco, clérigos, monjes y otras gentes realizan otros actos religiosos. Los edificios aparecen horadados, agrietados o en llamas. En el rompimiento celestial la Virgen intercede ante la Trinidad para que cese la catástrofe. La tragedia convierte a la capital incaica en la prin-

14.- Dibujo de la ciudad de Cuzco. Guamán Poma de Ayala.

cial protagonista del cuadro, relegando la procesión a un segundo plano; pero, en definitiva, configurando a Cuzco como la ciudad de Dios. Esto permite incluir la pintura misma en una capilla de la catedral, a modo de exvoto por el milagro sucedido que asegura la protección futura frente a los sismos. A su vez, el Cristo de los Temblores (Taitacha Temblores) se convierte en el centro de la religiosidad cuzqueña. Hay que señalar que la división de la plaza ritual incaica, Huacaypata, en tres plazas que ya aparece en el dibujo de Guamán Poma de Ayala vuelve a ser el modelo iconográfico de este magnífico lienzo de 1650 (Imagen nº 14).



15.- Procesión del Cristo de los Temblores, 2014.

A partir del hecho milagroso se va a generalizar una práctica religiosa por todo el mundo andino que se refiere a la “copia fiel”, en este caso del Cristo de los Temblores. El original es una escultura, que según la tradición regaló Carlos V, cuando la realidad técnica nos remite a una obra realizada en América (Imagen nº 15). Las copias del Cristo de los Temblores, acorde con la extensísima devoción, serán muy numerosas. A veces, como el ejemplo que traemos del Museo de la Catedral de La Paz en Bolivia, el tema principal se completa con otras escenas de carácter popular referidas, en este caso, a las tentaciones cotidianas del demonio (Imagen nº 16).

La idea de la urbe como espacio religioso es, en sí mismo, un tema repetido en la pintura peruana. Así en el citado cuadro del terremoto de 1650 en Cuzco o en las procesiones conservadas en la iglesia de la Soledad de Lima



16.- Cristo de los Temblores. Museo de La Paz (Bolivia)



17.- Entrada del Virrey Morcillo en Potosí en 1776. Melchor Pérez Holguín.

(del Santo Sepulcro y de Cristo Crucificado), ya comentadas, no solo el hecho religioso es el objetivo del cuadro, sino que la propia arquitectura, las gentes y el paisaje urbano son sujetos de la representación. Momento religioso que no difiere de otras pinturas mas de carácter laico como la entrada del virrey-arzobispo Fray Diego Morcillo en Potosí en 1716 (Imagen nº 17), obra de Melchor Pérez de Holguín (Museo de América, Madrid) con un tamaño excepcional de 6

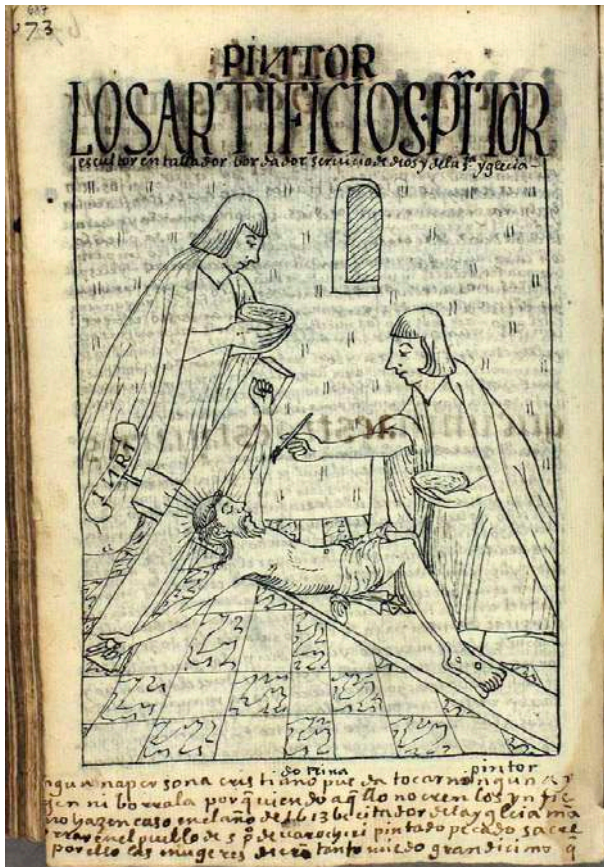


18.- Plaza de Mayor de Lima, 1680. Museo de América.

x 2'30 metros. Aquí se representa el paso del cortejo delante de la parroquia de San Martín de Potosí y en dos recuadros superiores la recepción del virrey en la Plaza Mayor y la mascarada que los mineros realizaron la misma noche también en la plaza principal. La plaza como sujeto pictórico vuelve a aparecer en una magnífica pintura del Museo de América que representa la Plaza Mayor de Lima en 1680, ahora con un carácter totalmente laico (Imagen nº 18).

Quizás nos sirva la obra de Felipe Guamán Poma de Ayala como síntesis de las posibilidades expresivas de la cultura peruana en los inicios del siglo XVII.

Los itinerarios artísticos también obedecen a la realidad geográfica. Entre Cuzco, la capital incaica, y Lima, la capital virreinal, se establece en 1539 la ciudad de San Juan de la Frontera de Huamanga (Ayacucho) en una zona de gran tradición cultural que había sido el centro del imperio Wari. Allí se sitúa una parte importante de la acción de la figura de Guamán Poma de Ayala al proclamarse y reclamar las tierras del Valle de Chupas que llegaban, incluso, hasta la propia ciudad de Huamanga como heredero del kurazcazgo. El manuscrito de la "Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno ...", cuyo original se encuentra en la Biblioteca Real de Copenhague, escrito en castellano con inclusiones



19.- Dibujo de un pintor encarnando una escultura de Cristo crucificado.
Felipe Guamán Poma de Ayala, página 673.

de textos en quechua, nos ilustra mediante cuatrocientos dibujos sobre la vida cotidiana, actividades, estructura social, geografía territorial y urbana, fundamentos religiosos e historia del Perú, mostrándonos las posibilidades de expresión artística y los modelos formales imperantes en los inicios del siglo XVII, híbridos entre la tradición propiamente peruana y los llegados de Europa. El destinatario de la obra era el monarca Felipe III a quien se le envió el manuscrito en torno a 1615. De los dibujos de Guamán Poma de Ayala me interesa centrarme en el que representa a un pintor encarnando la escultura de un Cristo Crucificado (Imagen nº 19). El texto que acompaña el dibujo es esclarecedor de la consideración de los artistas en este momento y la relación de su obra con valores morales que, por lo demás, estaban recogidos en todas las Ordenanzas de ciudades de la

Península Ibérica. Extractamos los siguientes párrafos. Dice Guamán Poma con respecto al pago del artista después de señalar que en cada iglesia haya numerosas pinturas de Santos y un Juicio Final: "... se le pague al dicho oficial (de) la limosna de la fábrica o de la limosna de cayre (dineros) o de los bienes de la iglesia". Mas adelante, refiriéndose a la pericia del pintor dice: "Y si fuere borracho o coquero, el dicho pintor no le tenga licencia de la dicha obra, aunque sea buen oficial ... Y sea castigado por la justicia porque estando borracho no haga herejías con las santas hechuras (de) imágenes porque debe ser cristiano, aunque pecador"; y añade: "Que un borracho, aunque sea español, es idólatra".

La vía cultural que significa el proceso de catequización ha completado el espacio del Tawantinsuyo a mediados del siglo XVII, pero ello no significa la erradicación de la "religiosidad prehispánica" en el sentido cosmológico y

de prácticas rituales. Esto supuso un sincretismo de cualidad diferente, según las comunidades y el territorio. La riqueza de posibilidades que ofrece la actividad artística virreinal en cuanto a materiales, técnicas o iconografías son suficientemente ejemplificadoras del sentimiento religioso.

Es quizás el momento de referirnos a una de las iconografías mas abundantes y originales del ámbito andino. Me refiero a los arcángeles y ángeles arcabuceros. El origen de la iconografía de los ángeles se remonta a los primeros siglos del cristianismo, siendo Dionisio Aeropagita quien concreta su estructura y funciones en su obra "Jerarquía celestial" en el siglo VI. Los

ángeles y arcángeles ocupan el lugar inferior dentro de la jerarquía al atribuirle las funciones de contacto con los seres humanos, bien como mensajeros de Dios (los arcángeles) o protectores de los hombres (los ángeles). Pese al número elevado de personajes celestiales, la iglesia solo aceptaba aquellos que aparecían específicamente nombrados en las Sagradas Escrituras: San Miguel, San Gabriel y San Rafael. Rayando la heterodoxia se sumaban el Ángel de la Guarda y Uriel, reconocido por las iglesias ortodoxa y copta. Pero en el libro apócrifo de Enoch referido a los ángeles se distinguen mas de quince nominaciones con sus respectivas funciones relacionadas con fenómenos atmosféricos y estelares. No sabemos como este libro llegó al virreinato del Perú, pero su presencia está demostrada por la generalización



20.- Arcángel san Gabriel. Bartolomé Román. Iglesia de San Pedro de Lima.



21.-Los siete arcángeles de la iglesia de San Ángel de Palermo. Grabado, 1707.

de las nominaciones citadas en el texto de Enoch, aunque con corrupciones lingüísticas, que aparecen epigrafiadas en la abundante y rica iconografía, donde los ángeles representan fenómenos naturales, estrellas o planetas. Así, algunos autores, justifican esta presencia en un intento de las distintas ordenes religiosas para reemplazar las idolatrías hacia los astros con esta identificación de estos con los coros angélicos. El origen iconográfico estaría en las series que se envían a Perú, como la de Bartolomé Román para la iglesia de San Pedro de Lima (Imagen nº 20), o grabados de distinto origen que representaban a los siete arcángeles encontrados en la iglesia de San Ángel de Palermo (Imagen nº 21); pero, la adaptación se hace imitando sin rigidez

las vestimentas de los soldados españoles con valonas, camisas de encaje y chaquetas largas, medias y calzas. Portan arcabuces, espadas, banderas o,



22.-Los ángeles de la iglesia de Calamarca (Bolivia)



23.- Ángel. Templo del Niño Jesús de Ñeque, Ayacucho (Perú)



24.- Ángel arcabucero. Templo del Niño Jesús de Ñeque, Ayacucho (Perú)

a veces, elementos simbólicos tradicionales. Los centros productores de estas iconografías estuvieron en Cuzco y Charcas. Destacamos, por su valor artístico, la serie de ángeles de Calamarca (Bolivia) (Imagen nº 22) y citamos, por su belleza singular, los conservados en la iglesia de Ñeque (Ayacucho) (Imágenes nº. 23, 24 y 25).

Las imágenes que, en ocasiones, se convierten en milagrosas en sí mismas con experiencias constatables en la tradición, suponen la creación de un imaginario andino de intermediación con la divinidad. Papel mediador que es excluyente y es asimilado por las diversas etnias o



25.- Arcángel San Miguel. Templo del Niño Jesús de Ñeque, Ayacucho (Perú)



26.- Escultura de San Cristóbal. Procesión del Corpus en Cuzco.

por barrios concretos como propias. Siendo las cofradías y sus festejos la forma de aparecer públicamente y transformar periódicamente el dominio de la calle y la urbe por los diversos grupos sociales. Sirva como dato cuantificable de la importancia de las cofradías la visita que realiza el obispo Mollinedo a su diócesis cuzqueña, constatando la existencia de 500 cofradías en 99 parroquias, una media de cinco por cada una. De hecho, la difusión del culto a los santos se debe, en buena parte, a la relación evidente con las huacas móviles de época prehispánica. En los catecismos que se van gestando a lo largo de época virreinal, la comparación de las huacas, cito textualmente, con las "imágenes que están pintadas y hechas de palo, de metal y las besan, y se hincan de rodillas

delante de ellas y se dan en los pechos, y hablan con ellas..." (catecismo de 1585) es constante.

En este sentido habría que recordar la escultura de San Cristóbal en la parroquia del mismo nombre de Cuzco. La obra fue financiada por el Inca Paullu y, a su muerte, se incluyeron en la escultura uñas y cabellos del inca muerto, permitiendo una adoración similar a las momias incas. La escultura actual que podemos visualizar, realizada en el siglo XVIII, no tiene ya los restos de la escultura original comentada (Imagen nº 26)

El mismo sentido podemos encontrar en aquellas esculturas que son, a su vez, relicarios; lo que permite una devoción directa hacia la imagen representada sin intermediarios. Así tenemos que entender la acción de encargo que hace el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo de la Virgen de la Almudena (1686) al escultor indio Tomás Tayru Tupac, a la vez que le hace llegar una astilla

del original madrileño al tallista que la integra en la cabeza de la nueva escultura. No hay que olvidar la devoción personal del obispo que había sido párroco de la iglesia de la Almudena de Madrid.

La idea de la cofradía como hermandad enlaza con el planTEAMIENTO familiar que sugiere el sistema de lazos de la comunidad cristiana. Esa única familia con parentescos directos en relación con las devociones particulares adquiere refinamientos ideológicos en algunos casos como las que tienen como centro al Niño Jesús. Curiosamente varias de estas cofradías en Cuzco vestían la imagen del Niño con las ropas de la realeza inca destacando la mascapaicha (borla de lana de color escarlata exclusiva de los gobernantes incas). Solución sincrética que permite convertir al Niño Jesús por los naturales en uno de ellos, en un inca (Imagen nº 27). Este tocado, nos referimos a la mascaipacha básicamente, lo encontramos, de nuevo, en el revestimiento, que como herederos de la aristocracia inca, realizan los caciques de cada parroquia en los cuadros de la procesión del Corpus, como el del carro de San Sebastián (Imagen nº 28), o sirve de fondo a la familia imperial inca que supervisa el matrimonio de Martín de Loyola



27.- Niño Jesús vestido de Inca. Colección particular. Lima.



28.- El carro de San Sebastián. Serie del Corpus de Cuzco.



29.- Matrimonios de don Martín de Loyola con doña Beatriz Ñusta y de don Juan de Borja con doña Lorenza Ñusta de Loyola, finales del siglo XVII. Iglesia de la Compañía de Jesús de Cuzco.



30.- Genealogía de los Incas con los monarcas hispanos como legítimos sucesores imperiales. Siglo XVIII. Congregación de Religiosas Concepcionistas Franciscanas de Copacabana. Lima.

y la ñusta Beatriz Clara Coya (Imagen nº 29).

La iconografía devocional del Niño Jesús vestido de Inca sufriría la mano ortodoxa del obispo Mollinedo que mandó prohibir y retirar en la visita realizada entre 1687 y 1689 a su diócesis todas las esculturas que encontró.

Lo curioso, por el contrario, es que nunca se prohibió e incluso se valoró positivamente la identificación del rey de España con el "Inca" como sucede en las numerosas representaciones de la Genealogía de los incas (Imagen nº 30). Tampoco hubo problemas con la representación de la Virgen María con símbolos prehispánicos que, incluso, diferencian y especifican devociones como la Virgen del Rosario de Pomata. (Imagen nº 31).

Diversidad estética, técnica y temática que, a modo de sugerencias, nos permiten caminar por la plástica peruana virreinal, dotada de indiscutible originalidad y creatividad híbrida donde la asimilación de lo autóctono y el ingrediente foráneo no se suman sino que se mezclan en una nueva experiencia que es, en suma, la expresión cultural de América.



31.- *Virgen del Rosario de Pomata*, ca. 1729 - 1759. Museo Pedro de Osma, Lima.

PUBLICACIONES DEL AUTOR RELACIONADAS

- «Los Caminos del Arte». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.) *Catálogo de la Exposición "Perú: Indígena y Virreinal"*. Madrid, Seacex, 2004. Págs. 42-48.
- «Visiones urbanas del Perú. Las imágenes de Felipe Guamán Poma de Ayala y Fray Martín de Murúa». En: MÍNGUEZ, V., RODRÍGUEZ, I. y ZURIAGA, V. (Eds). *El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad*. Castellón, Universidad Jaume I, 2009. Págs. 177-206.
- «Ciudades Patrimonio de la Humanidad. Potosí, cincelada en plata». *Descubrir el Arte* (Madrid), 73 (2005). Págs. 56-62.
- «Perú. Más cerca del sol». *Descubrir el Arte* (Madrid), 185 (2014). Págs. 41-47.
- *Perú. Indígena y Virreinal*. Madrid, SEACEX, 2004.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AA.VV. *Catálogo de la Exposición Perú, indígena y virreinal*. Madrid, Seacex, 2004.
- ARZANS DE ORSUA y VELA, Bartolomé. *Historia de la Villa de Potosí (c. 1705)*. Providence, Brown University Press, 1965.
- GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz, Plural Editores, 1999.
- GONZÁLEZ VARGAS, Carlos, ROSATI AGUERRE, Hugo y SÁNCHEZ CABELLO, Francisco. *Guamán Poma. Testigo del mundo andino*. Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2002.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Madrid, Historia 16, 1987.
- MARZAL, Manuel M. «Los "santos" y la transformación religiosa del Perú colonial». En: DECOSTER, Jean Jacques (Ed.). *Incas e Indios cristianos*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2002. Págs. 359-372.
- DAMIÁN, Carol. *The Virgin of the Andes: Art and Ritual in Colonial Cuzco*. Miami, Grassfield Press, 1995.
- DEAN, Carolyn S. «Familiarizando el catolicismo en el Cuzco colonial». En: DECOSTER, Jean Jacques (Ed.). *Incas e Indios cristianos*. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2002. Págs. 169-194.
- LEÓN PINELO, Antonio. *El Paraíso en el Nuevo Mundo*. Madrid, 1656.
- LIBRO DE ENOCH. Barberà del Vallès, Humanitas, 1999.

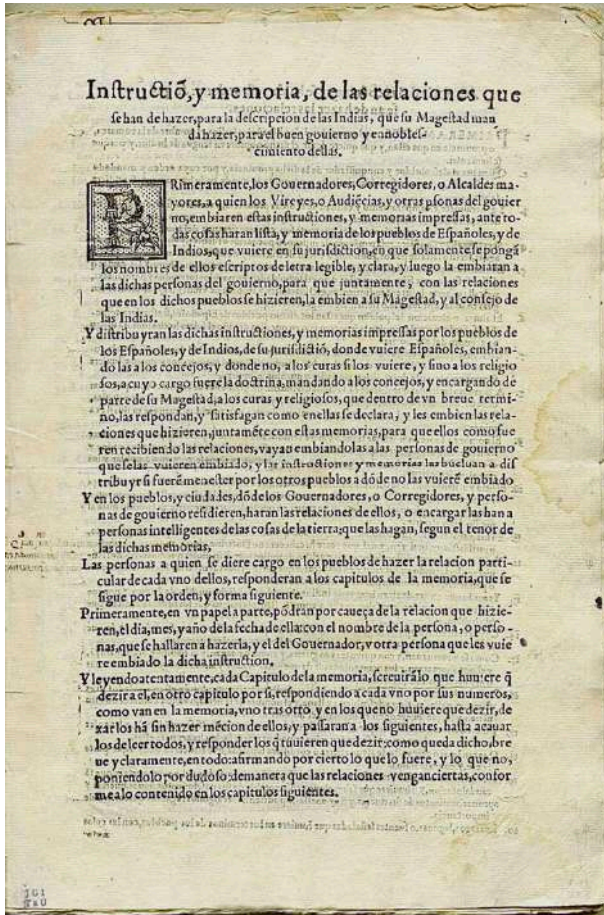
- MONTESINOS, Fernando. *Anales del Perú*. Madrid, Imprenta de Gabriel L. y del Horno, 1906.
- RAMOS GAVILÁN, Alonso. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz, Publicaciones Culturales, 1976.
- VORAGINE, Jacobo de. *La leyenda dorada*. Valladolid, Maxtor, 2017.
- WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo. «La serie del Corpus. Historia y ficción en el Cuzco del siglo XVII». En: AA.VV. *Homenaje al R.P. Doctor Antonio San Cristóbal Sebastián*. Lima, Editora Ada Olaya Guillinta, 2000. Págs. 457-482.

2. Representaciones urbanas en las relaciones geográficas de Felipe II

Durante el reinado de Felipe II, una vez concluidos los grandes procesos de conquista de los dos imperios prehispánicos (azteca e inca) se pasó a una fase de organización administrativa y territorial. Para ello, será fundamental para el Consejo de Indias, organismo encargado de todos los aspectos relacionados con América, el conocimiento preciso de aquellos territorios.

Es, en este punto, donde tenemos que encuadrar el encargo y realización de las Relaciones Geográficas que responden a un cuestionario ordenado por Felipe II, a partir de una Real Cédula fechada el 25 de marzo de 1577 en San Lorenzo de El Escorial (reenviada a los que no habían respondido, de nuevo, en 1584) (Imagen nº 1). Este cuestionario constaba de 50 preguntas que agrupadas permitían obtener datos significativos de geografía, historia, población, recursos económicos, arquitectura, urbanismo o lenguas habladas. Además, su arco cronológico estaría entre 1578 y 1586. Es decir, que nos encontramos con una documentación muy coherente sobre un periodo histórico determinado, lo que permite estudios comparativos. Esta documentación será la base y el hilo conductor de los comentarios que continúan.

El sistema de ejecución utilizado por el Consejo de Indias facilitaba, además, que las repuestas fueran paritarias ya que, una vez que llegaba el impreso a la capital virreinal, se distribuía entre los alcaldes mayores y corregidores principalmente, aunque a veces se delegó en otros funcionarios, frailes o curas. Pero, en general, fueron los primeros los que condujeron estas Relaciones, contando, casi siempre, con los gobernadores indígenas y los “mas viejos del lugar”, facilitando, de esta forma la información histórica; así como con traductores de las distintas lenguas autóctonas. No olvidemos que el relato comunitario era la forma de mantener la memoria colectiva en



1.- Instrucción para la realización de las Relaciones Geográficas.

las sociedades prehispánicas, a veces utilizando códices como repositorios de esa memoria (Imagen nº 2), algunos de los cuales fueron consultados en la redacción de estas Relaciones. Una vez concluidas las respuestas, redactadas y dando fe del texto el escribano público se enviaban de nuevo a la ciudad de México, desde donde se remitían al Consejo de Indias. En varias preguntas se pedía una "pintura" que representara la traza de la población o el perfil de las costas. Los resultados, cuando se hicieron, son desiguales, variando en calidad y en comprensión del territorio, pero el conjunto de imágenes que acompañaron a las Relaciones de vuelta son, actualmente, el grupo mas significativo de dibujos sobre la geografía urbana de Nueva España en el siglo XVI.

Ahora bien, si esta fue la forma de realización y, por tan-

to, de conformación del fondo documental de las denominadas Relaciones Geográficas, nuestro acercamiento al mismo lo hacemos desde metodologías científicas actuales.

Desgraciadamente, los documentos que integraban los fondos del Consejo de Indias no permanecieron unidos y, la primera labor, en este sentido ha sido reunir el máximo número de Relaciones Geográficas conservadas en la actualidad que no están unidas en un solo archivo como cabía esperar. Los documentos actualmente localizados se conservan en el Archivo General de Indias de Sevilla, en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid, en la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas, en la Hispanic Society de Nueva York y en la Biblioteca de la Universidad de Glasgow.

Tenemos algunas noticias de las razones que justifican esta dispersión. La documentación de las Relaciones Geográficas, juntamente con el archivo del Consejo de Indias, fue enviado a Simancas en 1718 y desde aquí, en 1783, pasaron al recién inaugurado Archivo General de Indias de Sevilla. Pero no llegaron todos los documentos. Sabemos que 46 relaciones acabaron en la Real Academia de la Historia. Parece ser que la vía fue el nombramiento en 1755 de la propia Academia de la Historia como "Cronista de Indias" lo que hizo que algunos documentos de Simancas fueran depositados para su utilización, de vuelta, en Madrid.

Otro grupo de Relaciones, 41, se pierden y son adquiridas en 1853 por el erudito mexicano don Joaquín García Icazbalceta. Un nieto de este, Luis García Pimentel las vendería en 1937 a la Universidad de Texas. En la primera mitad del siglo XX, hasta que el gobierno mexicano tomó conciencia del valor de su patrimonio bibliográfico y documental salieron numerosísimos documentos de archivos públicos y privados hacia las ricas universidades norteamericanas de ese momento. Esto hace que se conserven fondos documentales de la época virreinal importantísimos en la Universidad de Austin.

Por último, en la Universidad de Glasgow se conserva la Relación de Tlaxcala. La historia de este documento es también compleja. El texto fue realizado por Diego Muñoz Camargo. Es el mas completo de la serie ya que se trata de una auténtica historia de Tlaxcala donde los epígrafes de las preguntas no son mas que guiones que le sirven para relatar todos sus



2.- Página del Códice Trocortesiano, c.1250-1500. Museo de América.



3.- Pintura de Tequizistlán.

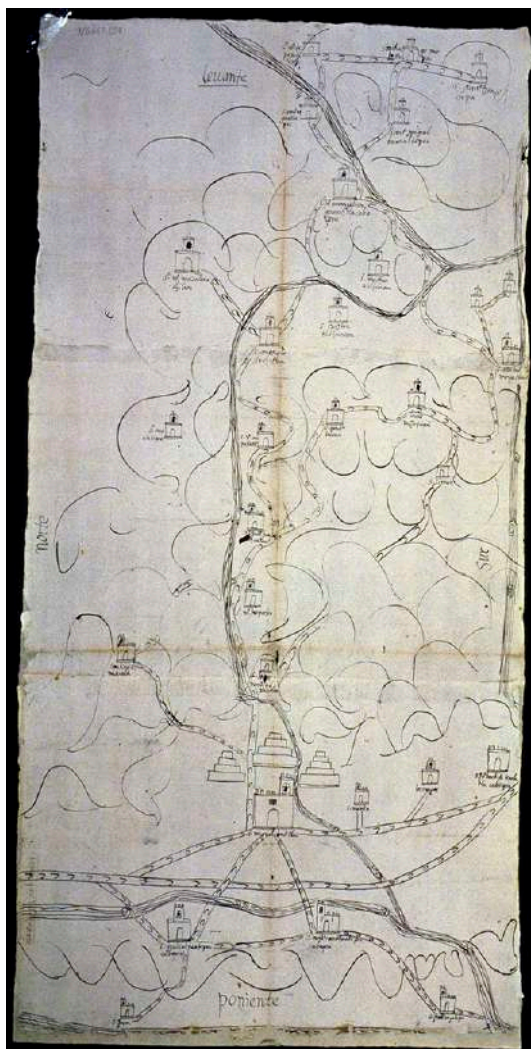
conocimientos. Además se acompaña con 156 dibujos a tinta con representaciones arquitectónicas, urbanas, simbólicas, siendo el grupo mayor el que nos relata la historia de la conquista de México. Esta relación no siguió el camino normal de remitirla al virrey y, desde aquí, al Consejo de Indias, sino que el propio Diego Muñoz Camargo que formó parte de una embajada enviada ante Felipe II en 1583 la entregó en mano al monarca. La Relación estuvo en la Biblioteca Real hasta la muerte del rey. Durante el siglo XVII hay noticias que aseguran su permanencia en Madrid, pero en el siglo XVIII se pierde para volver a encontrarse a fines de siglo en la biblioteca personal del escocés William Hunter. Este bibliófilo la donó a la Universidad de Glasgow en 1807, pero la falta de catalogación de manuscritos en esta universidad hace que esté perdida hasta 1908. Finalmente René Acuña, investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, la localizó y la publicó en 1984. Además, Acuña ha publicado la transcripción de las demás relaciones ubicadas hasta el momento.

Esta documentación, aunque de forma fragmentaria, no ha sido desconocida para la historiografía del siglo XX aunque su utilización ha sido muy parcial y mas aun en lo que respecta a reflexiones de carácter arquitectónico, urbanístico o artístico. Solo algunas de sus "pinturas" han servido para ilustrar ediciones o se han mostrado con ocasión de alguna exposición.

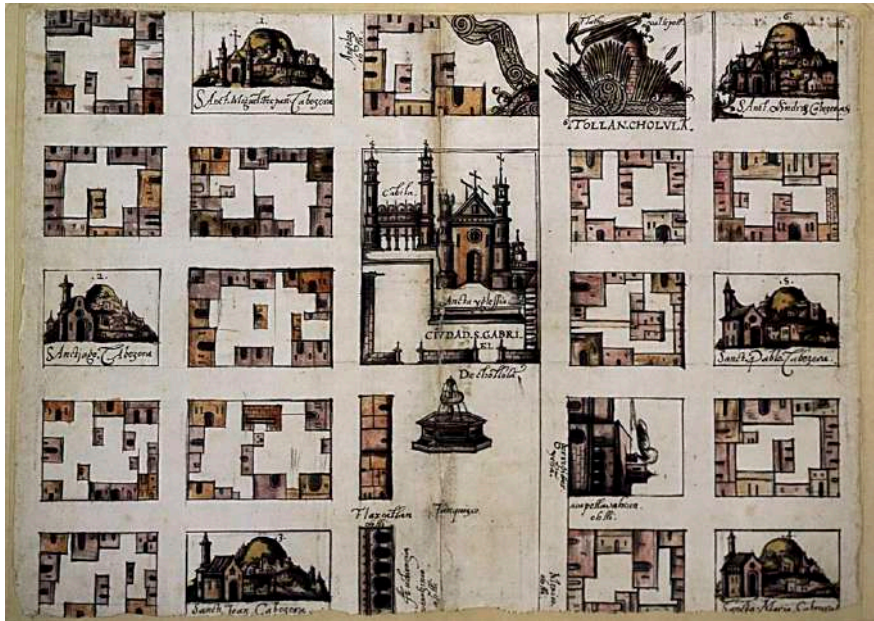
Los redactores

Ya hemos señalado que la Cédula Real fue enviada a los Virreyes o Audiencias y desde aquí se distribuyeron a Corregidores y Alcaldes Mayores. Estos la realizaban y la reenviaban. No obstante, para su realización contaron con traductores, dependiendo de la lengua que hablaran los naturales de cada zona, con los caciques o gobernadores indígenas y “con los mas viejos de lugar” para los aspectos históricos. La información es muy variada. Hay burócratas que las hicieron ellos mismos sin contar con nadie dejando la mayor parte de las preguntas sin responder. Otros se asesoraron y fueron por cada una de las poblaciones de su corregimiento buscando las personas mas cualificadas. No todos comprendieron correctamente el cuestionario y las preguntas (6 a 10) que eran solo para pueblos de españoles o las (11 a 15) que eran solo para indios, a veces fueron respondidas independientemente de la cualidad étnica de la población. Existieron algunos cargos que delegaron por falta de tiempo o por enfermedad. Es el caso de Veracruz en que el Alcalde Mayor por encontrarse enfermo delega en su médico. Aunque en general se confiaba en frailes y curas. Se dio la circunstancia, también, de algún

corregidor que tuvo a su cargo varias relaciones al cambiar en el espacio temporal de la encuesta de ubicación. Es el caso del don Francisco Castañeda que en febrero de 1580 era corregidor de Tequizistlán (México) (Imagen nº 3) y en 1581 era corregidor de Teutilán (Oaxaca) (Imagen nº 4), su implicación le llevó, incluso, a escribir de su puño y letra parte de la primera y la segunda, y a realizar los dibujos o pinturas de ambos. Otros personajes interesantes son el redactor de Cholula (Imagen nº 5), don Gabriel de Rojas, que ha sido calificado de erasmista, mas bien libre pensador, que cuenta la historia de la



4.- Pintura de Teutilán.



5.- Pintura de Cholula.

colocación de una gran cruz por parte de los frailes sobre la gran pirámide lo que hizo que cayeran varios rayos destruyéndola. Ante la extraña situación se hicieron excavaciones para descubrir el misterio que nuestro corregidor aclara: “y quien considera bien la naturaleza de los rayos, y que en esta ciudad y comarca de ordinario caen muchos, no tendrá a milagro (como algunos historiadores quieren) el haber derribado dos veces aquella cruz, por estar, como está dicho, mas alta que los mas altos edificios de la ciudad en cuarenta varas”.

Otros personajes importantes que intervinieron fueron, por ejemplo, el piloto examinado de la Carrera de Indias, Andrés de la Vega, que con su astrolabio pudo medir “la altura o elevación del polo ...” de Tepeaca (Puebla) que se pedía en la pregunta seis y que quedó sin respuesta en la mayor parte de los lugares.

Las pinturas

La información que ofrecen las pinturas nos permite organizarlas en tres grandes apartados: las urbanas, las territoriales y las referidas al perfil de las costas. Estas últimas buscaban información relacionada con las posibilidades

de comunicación, atraco de barcos, defensa de potencias enemigas, recursos naturales o las condiciones de las islas cercanas. Las otras dos tipologías son las que nos aportan los datos urbanísticos y de comprensión del territorio que nos interesan. Esta compartimentación tampoco es estanca ya que, en ocasiones, las vistas genéricas del territorio acogen representaciones puntuales de carácter urbano, permitiendo una doble lectura. En general diremos que las primeras se refieren a la población en sí, mostrándonos la traza de calles y los elementos mas representativos como la iglesia, las casas de comunidad, cárcel, fuentes, casas del gobernador, matadero, plazas, etc. En la segunda tipología es el territorio circundante de la cabecera, población principal, el representado atendiendo a formulas que reducen a esquemáticos elementos identificativos las poblaciones (generalmente con la fachada de la iglesia es suficiente) pero mostrando accidentes geográficos, ríos y vías de comunicación. A veces, la información dentro del mapa de conjunto sobre alguna población es mas preciso y permite alumbrar datos sobre su urbanismo.

Ahora bien, el modo de representación nos remite a distintas propuestas que están funcionando paralelamente en estos momentos. Por un lado, y básicamente, tenemos a los tlacuilos (artesanos dedicados a plasmar el conocimiento en códigos) que a modo de ilustradores transmitían sus conocimientos con glifos y pictogramas necesitados de interpretación. La adaptación de sus conocimientos y técnicas a la cosmovisión hispana es uno de los aspectos mas sobresalientes de estas pinturas. Adaptación que es relativa, dejando fluir en muchos dibujos su cultura mas rica y profunda. La presencia de glifos de lugar o la representación de genealogías de gobernantes son indisolubles de estas pinturas; las cuales, en muchas ocasiones, se intentan “traducir” o comprender mediante glosas explicativas en castellano o náhuatl, no olvidemos que el náhuatl era la lengua franca de Mesoamérica cuando llegaron los españoles. Pero también existen pintores españoles. Los mismos funcionarios, por iniciativa propia o por falta de artesanos como se indica en alguna Relación, decidieron realizar ellos mismos las pinturas con aciertos tan indudables como la de Meztitlán (Hidalgo) (Imagen nº 6), realizada por el alcalde mayor don Gabriel de Chávez, o las correspondientes a Tequizistlán (México) y Teutilán (Oaxaca) de la mano del corregidor don Francisco de Castañeda, ya comentadas.

Hemos utilizado para la interpretación de estas pinturas metodologías provenientes de la Geografía de la Percepción, en tanto que se basa, al igual que nuestros informantes, en la experiencia individual o colectiva del espacio



6.- Pintura de Meztitlán y su partido.

que les circunda. La percepción de un lugar "... no sólo se alimenta del relieve y las condiciones físicas sino también de todo dato observable: político, demográfico, económico, cultural, etc.". La ciudad y su imagen, por tanto, no es única sino que varía con el individuo y su capacidad cognitiva, pasando a ser múltiple y variada. En este sentido también hemos estado atentos a las propuestas de Richard Kagan en su obra "Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780", posiblemente la mejor obra que analiza las formas de representación histórica de las ciudades americanas. Kagan se mueve entre dos conceptos la "urbs", que se identificaría con la arquitectura vacía de la ciudad, y la "civitas" que identifica con la sociedad que conforma esa ciudad. Estos dos conceptos, a su vez, son interpretados a nivel de expresión plástica con las denominadas vistas corográficas y comunicéntricas. La ejecución corográfica sería la realizada por alguien ajeno a la ciudad que, además, la representa, generalmente, desde la periferia atendiendo a distintos puntos de vista desde los que se resaltan las características básicas del lugar. Por el contrario, la vista comunicéntrica es obra de personas integradas y conocedoras de esa urbe por lo que muestra no solamente su arquitectura y traza sino la historia, las relaciones sociales y las manifestaciones culturales.

Un tercer tipo de representación es la vista geográfica, relacionada con el término “descriptio” que abarca la totalidad de una región con cualidades expresivas diversas. También Kagan añade el término “tipus” y que hace alusión a la utilización de los elementos más destacados de una ciudad o de un espacio geográfico introducido en una composición convencional que para nada tiene que ver con lo representado.

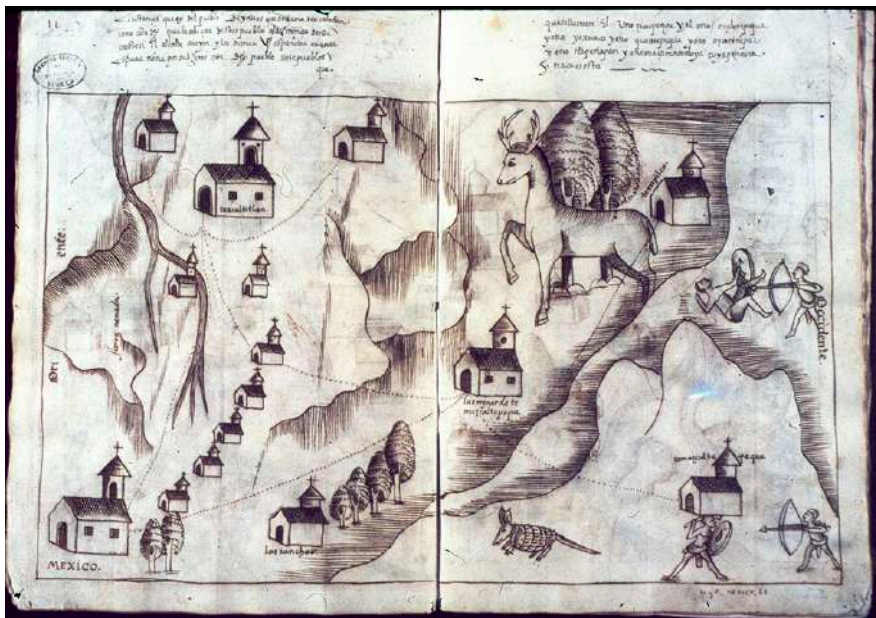
Con estas ideas nos vamos a acercar a las más representativas de las 68 pinturas conservadas, si excluimos las 158 de Tlaxcala. Ya hemos hecho alusión a los tlacuilo que eran los pintores autores de los códices, lo que nos obliga a aproximarnos básicamente a la estructura de estos como fuentes próximas, señalando que se componen de tres elementos básicos: A) figuras que representan seres humanos, animales, plantas y objetos, llamados pictogramas, B) signos que expresan ideas, denominados ideogramas, C) signos con valor fonético. A estos dos últimos se les conoce con el nombre de glifos (ideográficos o fonéticos). Los mensajes básicos transmitidos por los códices se formulan por medio de pictogramas y son completados por los glifos ideográficos. Los glifos fonéticos son escasos y se utilizan por lo general para precisar la pronunciación de los locativos.

Podríamos decir que el lenguaje pictórico prehispánico se basa en representaciones semántico-temporales, en tanto que son susceptibles de ser interpretadas, “leídas”, mediante la transmisión oral y revelan, a su vez, una historia situada en un tiempo largo. Frente a este modo, la imposición pictórica española supone la comprensión directa de la realidad, lo más objetivamente posible, mediante la perspectiva y la apariencia de tres dimensiones, el claroscuro, el color y la información añadida y clarificadora de glosas. Es decir, se intenta crear un espacio real dentro del cual suceden las acciones, mientras que en los códices las relaciones entre los personajes y los objetos son básicamente conceptuales. Mientras el tlacuilo indígena recoge mediante pictogramas y glifos la información cultural que trasmite, en la cultura occidental hay una perfecta diferenciación entre el lenguaje escrito y el lenguaje pictórico. El primero es posible de ser captado auditivamente y el segundo solo visualmente. En cambio los glifos prehispánicos son recordatorios de la memoria colectiva que son “leídos” y ampliados en el relato comunitario, los cuales son plasmados visualmente por el tlacuilo.

Estos tlacuilos tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos y a los modos de representación europea, prueba de ello serían las maravillosas y abun-



7.- Pintura mural en la iglesia de Ixmiquilpan.



8.- Pintura de Temazcaltepec (1).

dantes pinturas murales de los conventos mexicanos. Los motivos principales fueron europeos pero las técnicas y los elementos complementarios siguieron invadidos de formas prehispánicas (Imagen nº 7). La facilidad de aprendizaje resaltada por los cronistas de las ordenes religiosas no está en las cualidades genéticas de los indígenas sino en las cimentadas tradiciones artesanales. Además, aunque no conocemos mas que dos nombres de autores de pinturas como son Martín Cano (Iztapalapa) y Pedro de San Agustín (Culhuacán) también hemos de señalar que hay buenos y malos pintores.

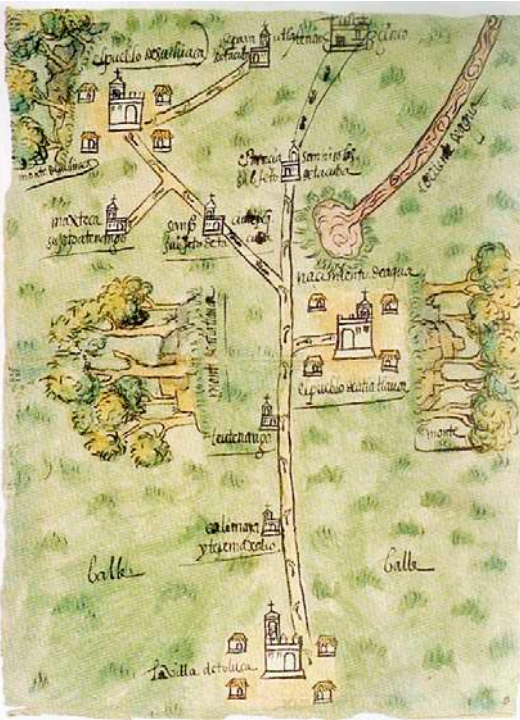
De igual forma, entre las pinturas que con seguridad hicieron funcionarios españoles las hay buenas y malas. Si comparamos la vista corográfica de Meztitlán realizada, posiblemente, por el alcalde mayor don Gabriel de Chávez, no es comparable estéticamente con los dos esquemáticos dibujos de Tequizistlán (México) y Teutitlán (Oaxaca) realizadas por el corregidor don Francisco de Castañeda. O las realizadas por alguien conocedor de las técnicas xilográficas de grabado como serían las de Temazcaltepec (México) atribuidas al escribano Melchor Núñez de la Cerda (Imagen nº 8).

Volviendo al análisis conjunto de las pinturas, ya señalamos que las vamos a analizar atendiendo a los espacios representados: geográficos (muestran una porción genérica del territorio), poblaciones y perfiles de costas. Los tres sistemas pueden mezclarse entre ellos, aunque el tercero responde mas a problemas de conocimiento y cartografía relativas a los navegantes como ya comentamos.

Las vistas geográficas que proponen la comprensión genérica de la topografía circundante de las poblaciones especificadas en los textos, vienen a responder a la representación del espacio territorial donde se introducen los pueblos cabeceras y las estancias dependientes de las mismas. Para ello se utilizan elementos esquemáticos que estructuran el conjunto como ca-



9.- Pintura de Yecapixtla y su partido.

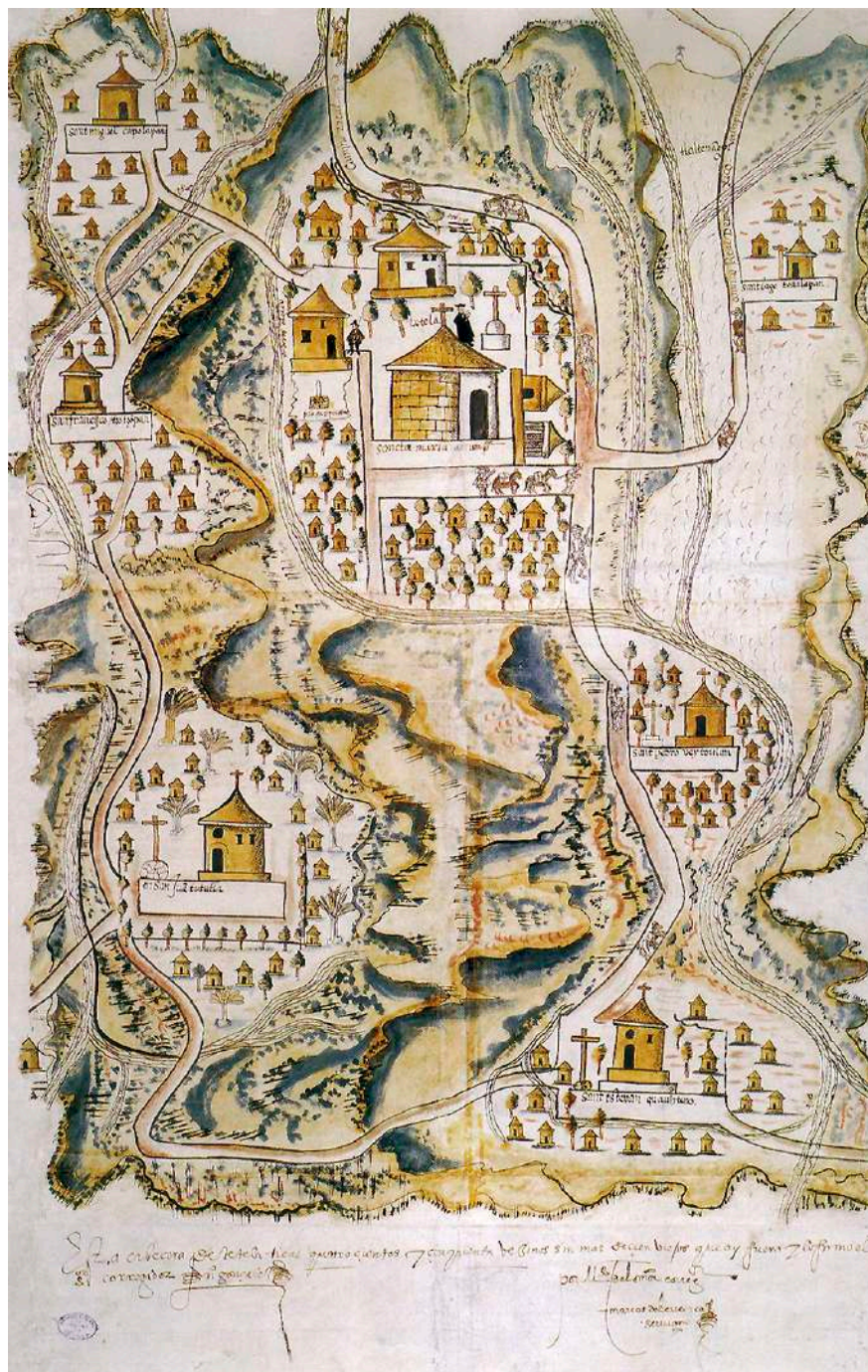


10.- Pintura de Atlatlahucan y su partido.

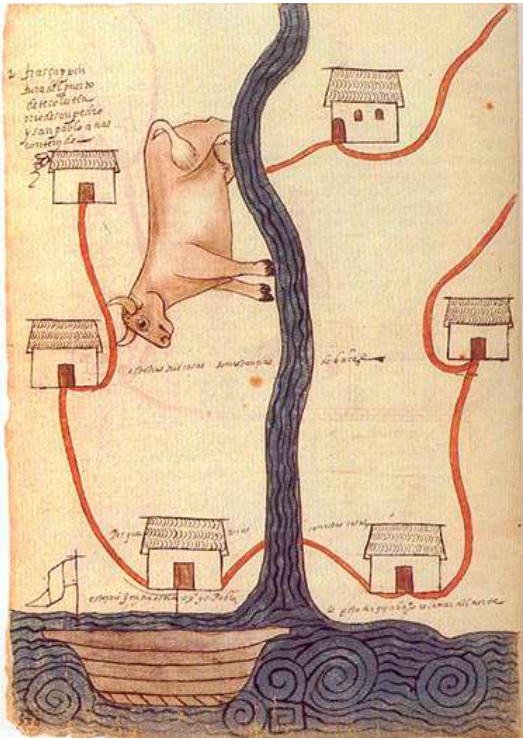
minos, ríos, montañas y construcciones que, metonímicamente, vienen a identificar los distintos enclaves urbanos. Generalmente son iglesias y su tamaño está acorde con su importancia jurídica. A veces la jerarquía se especifica con el aumento de detalles o elementos. Por ejemplo, en el caso de Yecapixtla (Morelos) (Imagen nº 9) cada población dependiente se reduce a la fachada del templo respectivo. En la capital aumenta el tamaño del dibujo y se le añade una torre-campanario, el atrio y el mercado adjunto. Estos elementos básicos presentan diferencias en su representación y, a veces, se les intenta otorgar rasgos naturalistas como sucede en el dibujo de las arboledas en los montes de Atlatlahucan (México) (Imagen nº 10), Temazcaltepec (México) (Imagen nº 11),



11.- Pintura de Temazcaltepec (2).



12.- Pintura de Tetela y su partido.

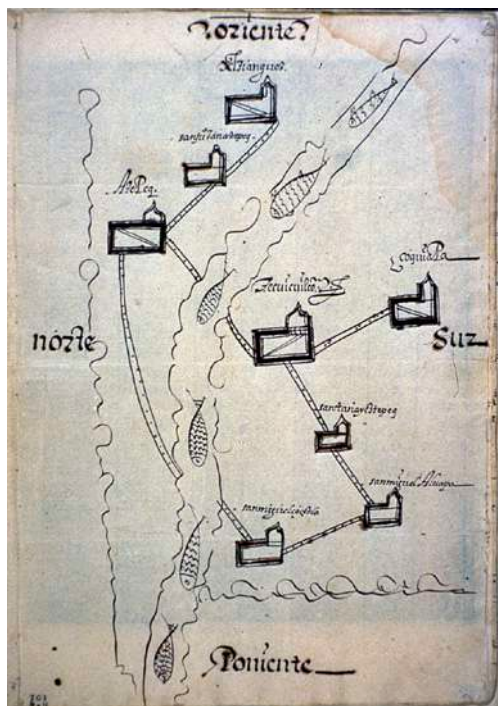


13.- Pintura de Hueytlalpa.

Tetela(Puebla)(Imagen nº 12) y Meztitlán (Hidalgo). Es decir, sin variar los elementos simbólicos, la calidad del dibujo, el empleo del color, el sombreado y el uso de la perspectiva otorgan valores estéticos a las representaciones que permiten juzgar técnicamente al ejecutante. Se pueden añadir otros elementos que completan los paisajes como pueden ser la vegetación del entorno o las explotaciones agrícolas, ganaderas y pecuarias. Temáticas que se especifican mediante interesantes dibujos como los animales de Hueytlalpa(Puebla)(Imagen nº 13), San Miguel de los Chichimecas (Guanajuato) (Imagen nº 14) y Macuixochilt (Oaxaca); los peces de Tecuicuilco (Oaxaca) (Imagen nº 15); o los nopales y plantaciones de maíz de Epazoyucan (Imagen nº 16) y Tetlitzaca(Hidalgo)(Imagen nº 17).



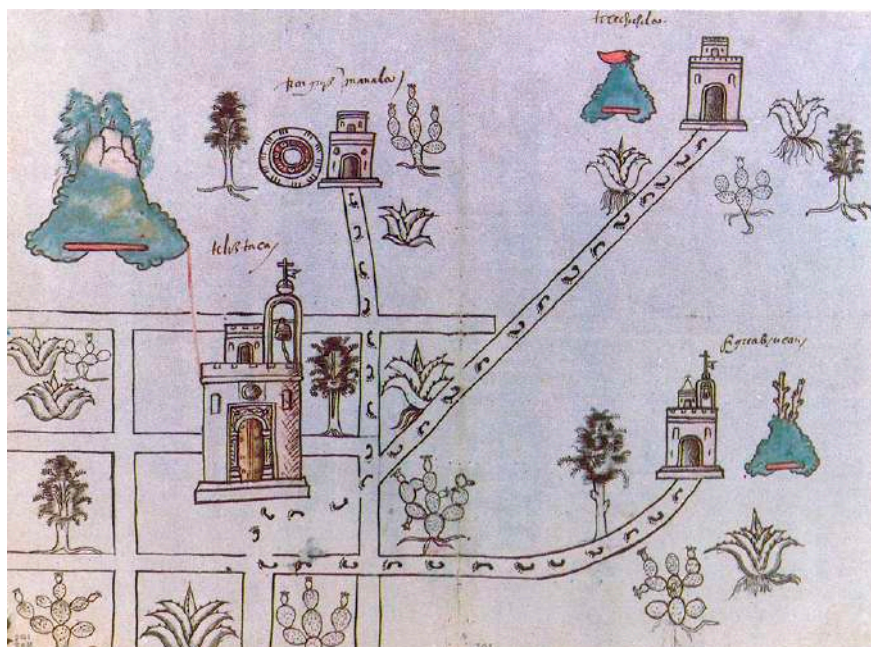
14.- Pintura de San Miguel y San Felipe de los Chichimecas.



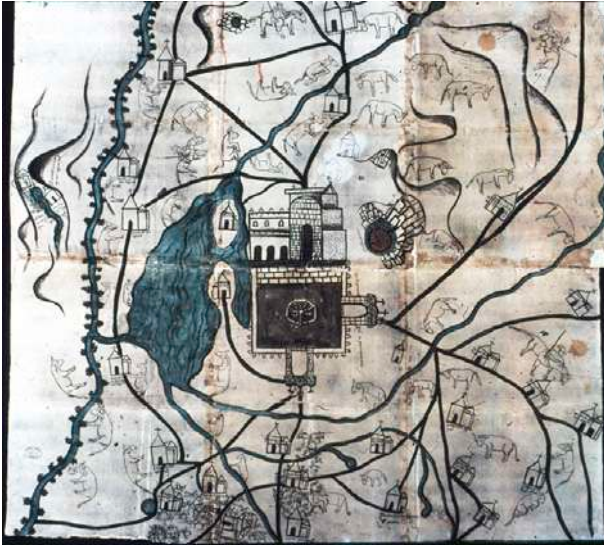
15.- Pintura de Tecuicuilco.



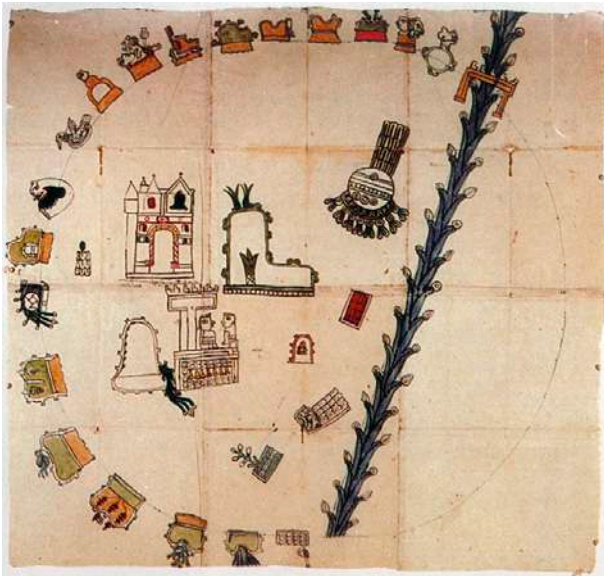
16.- Pintura de Epazoyucan.



17-Pintura de Tetliztaca y su partido.



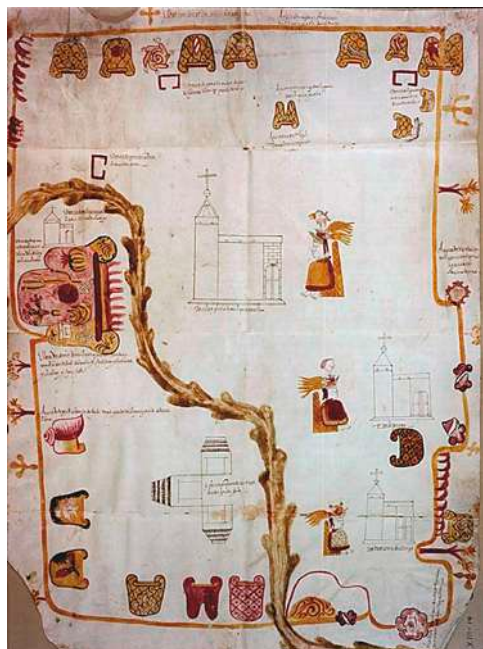
18.- Pintura de Yurirapundaro



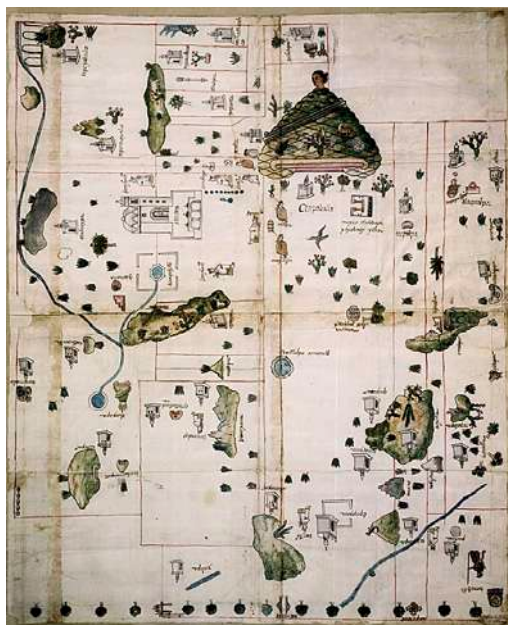
19.- Pintura de Amoltepec.

También tenemos que señalar la presencia de figuras humanas que tienen valores ilustrativos de acciones, de jerarquías o simbólicos. Dentro de los primeros estarían la presencia de indios chichimecas en Meztitlán (Hidalgo), Temazcaltepec (México) y San Miguel de los Chichimecas (Guanajuato), así como los carreteros y ganaderos a caballo en esta última y en Yurirapundaro (Guanajuato) (Imagen nº 18). Entre los segundos tenemos la de Amoltepec (Oaxaca) (Imagen nº 19), donde aparecen dos personajes enfrentados dentro de un calli-casa que podemos identificar con los caciques o autoridades locales; Atengo (Hidalgo) (Imagen nº 20), en que aparecen junto a las poblaciones los glifos de los señores locales; Cempoala (Hidalgo) (Imagen nº 21), con 13 representaciones de señores identificados con glosas, a excepción de dos, y donde se aprecia la diferencia del alcalde mayor de Pachuca sentado sobre una jamuga; Suchitepec (Oaxaca) (Imagen nº 22), es una de las mas importantes al dibujar al gobernador indígena sentado en un icpalli o petate, mientras que el español lo hace sobre una silla

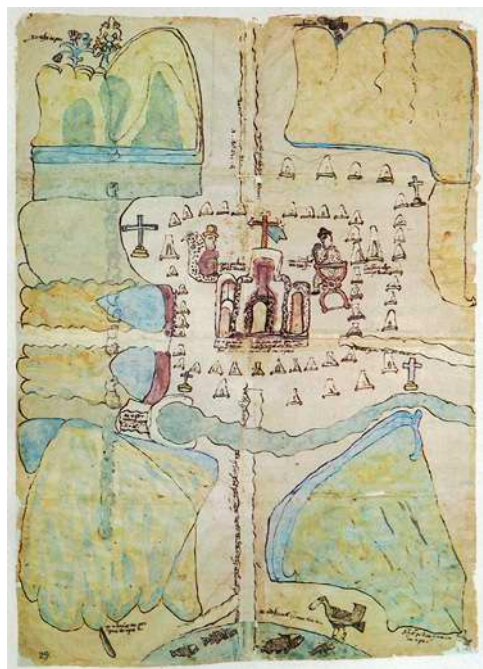
de tijera. En cuanto a exclusivos valores simbólicos hay que estudiar las tres figuras, dos masculinas de perfil y una femenina de frente, que aparecen en la pintura de Macuilxochilt (Oaxaca) (Imagen nº 23) situadas en el interior de una montaña con el glifo de la población. Su identificación solo es posible



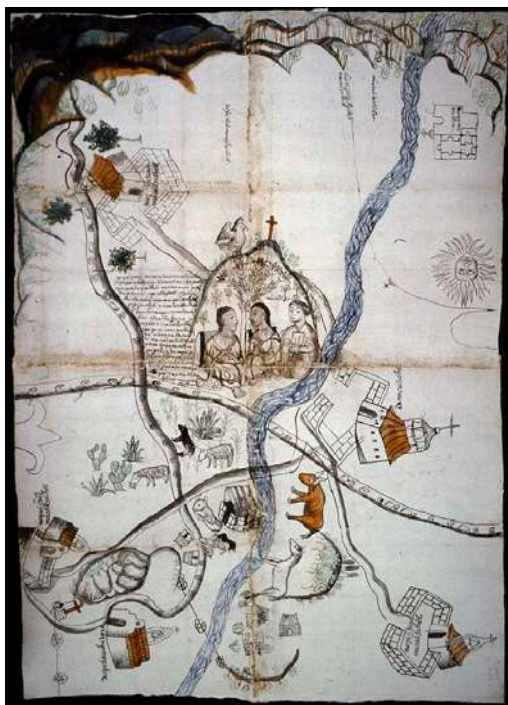
20.- Pintura de Atengo y su partido.



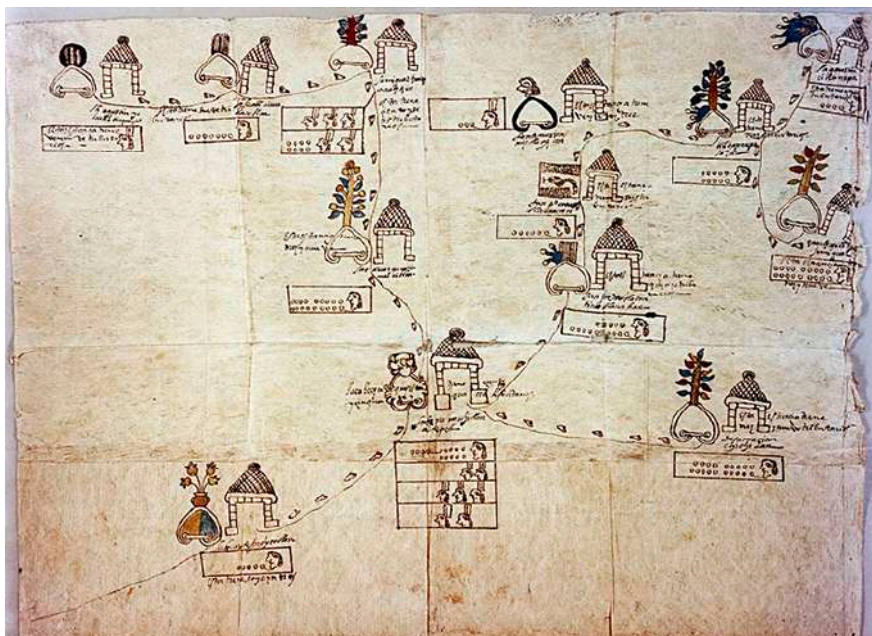
21.- Pintura de Cempoala y su partido.



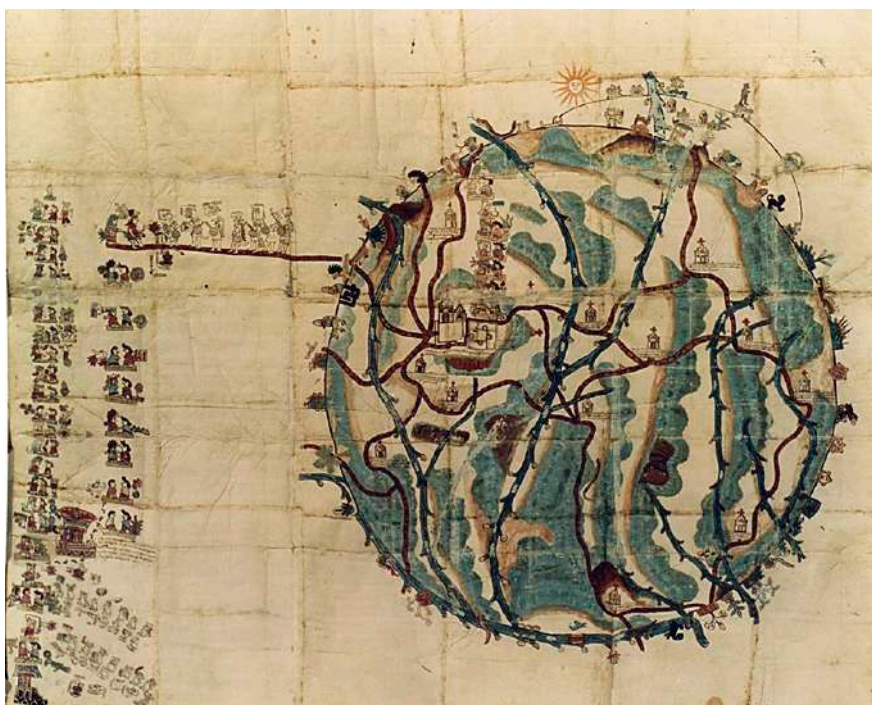
22.- Pintura de Suchitepec.



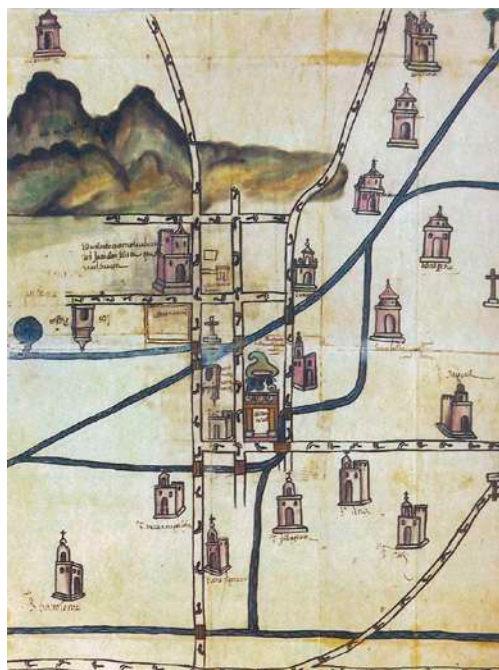
23.- Pintura de Macuixochilt y su partido.



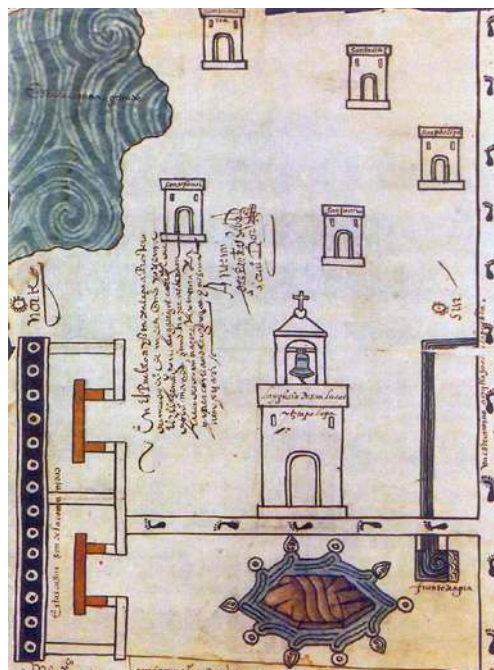
24.- Pintura de Muchitlán y su partido.



25.- Pintura de Teozacoalco y su partido.



26.- Pintura Culhuacán.



27.- Pintura de Iztapalapa.

por el texto náhuatl que las acompaña por lo que sabemos que eran zapotecas y que quitaron el poder al señor natural. Como simbólicas también habría que interpretar las cabezas de Muchitlán (Guerrero) (Imagen nº 24) que sirven para contabilizar el número de tributarios de tal forma que cada una equivale a veinte y las fracciones se dibujan con pequeños círculos. En el caso excepcional de Teozacoalco (Oaxaca) (Imagen nº 25), junto a la representación geográfica del territorio, existen una serie de figuras humanas, la mayor parte enfrentadas, que son la genealogía completa de las dinastías de gobernantes desde su inicio en Tilantongo hasta don Francisco de Mendoza, cacique de Teozacoalco desde 1571 y que como tal ejercía en el momento de la ejecución del dibujo.

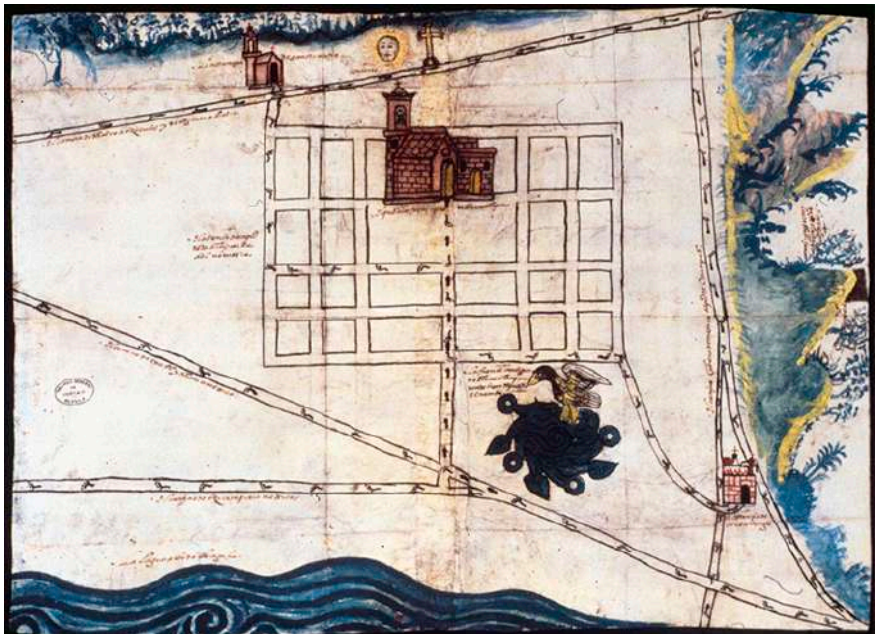
Estas visiones, llamémosle geográficas, se completan con glifos. Estos vienen a tener distintos significados dentro de las pinturas. En numerosas ocasiones se sitúan junto a las poblaciones identificadas mediante fachadas de iglesias, significando, en estos casos, el nombre prehispánico del lugar (Culhuacán (Imagen nº 26), Iztapalapa (Imagen nº 27), Chimalhuacán (Imagen nº 28) y Chicoloapan (Imagen nº 29) —Valle de México—, Hueytlalpa (Imagen nº 30)



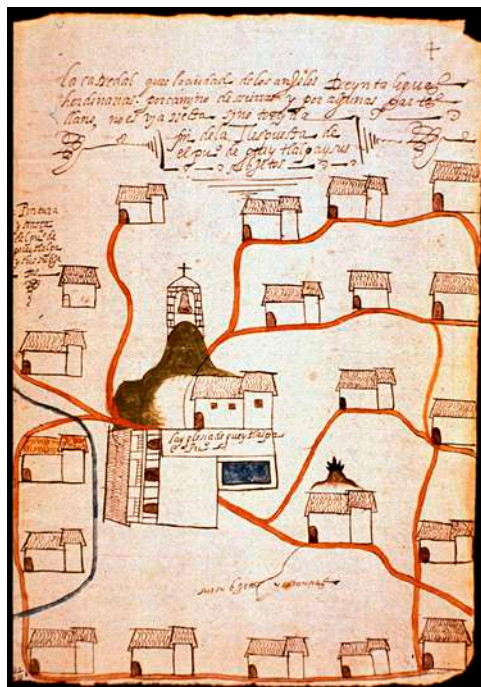
28.- Pintura de Chimalhuacán.

—Puebla—, Tetliltaca—Hidalgo—, Tejupan —Oaxaca—, Yuriria —Guanajuato—). En otras se anexan a accidentes geográficos como ojos de agua (Oaxtepec (Imagen nº 31) —Morelos— y Zumpango (Imagen nº 32) —Guerrero—). En un tercer nivel se refieren a los límites del espacio jurisdiccional. El caso mas significativo de este último tipo lo representa Teozacoalco (Oaxaca) donde el tlacuilo dibuja 46 glifos de lugar formando una circunferencia que marca la frontera de su concepción territorial. El mismo modelo interpretativo, no tan llamativo en la ejecución técnica y artística,

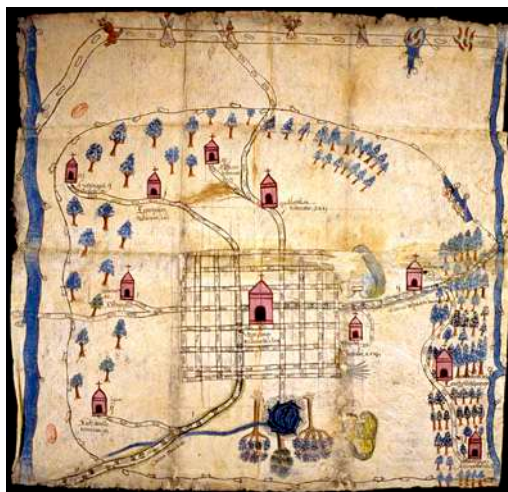
volvemos a encontrar en Amoltepec (Oaxaca), Atengo (Hidalgo), Misantla (Veracruz)(Imagen nº 33) y Zumpango (Guerrero).



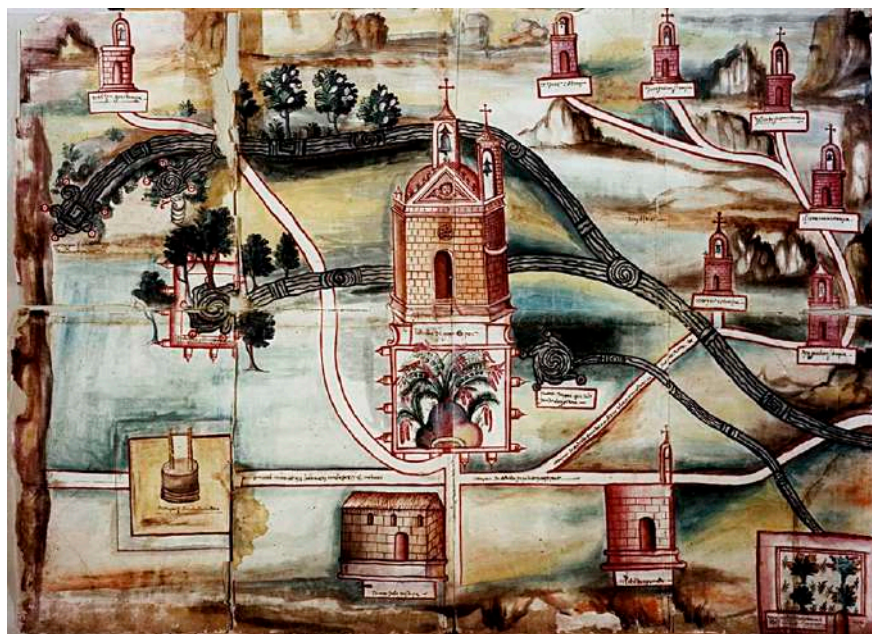
29.- Pintura de Chicoloapan.



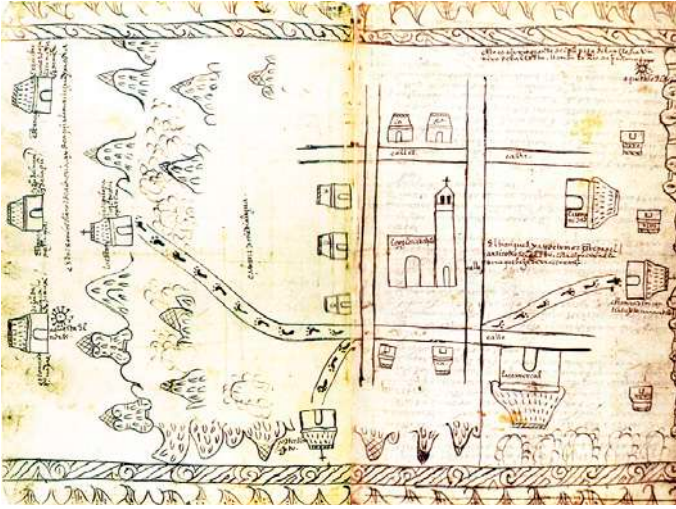
30.- Pintura de Hueytlalpa y su partido.



32.- Pintura Minas de Zumpango.



31.- Pintura de Oaxtepec.



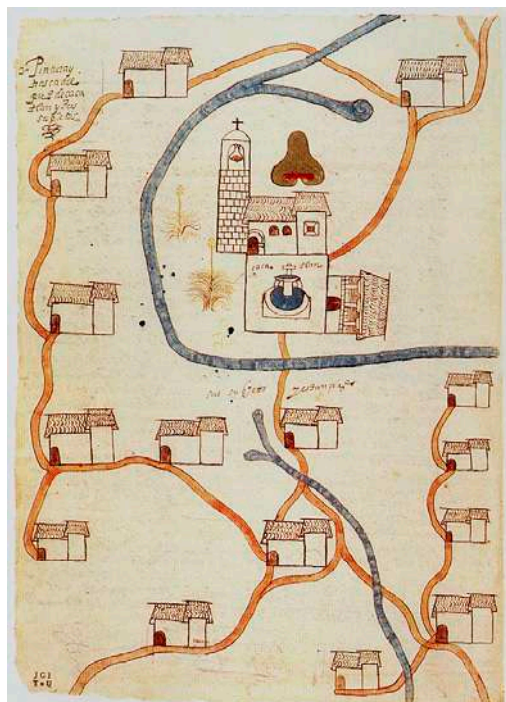
33.- Pintura de Misantla.

La comprensión de estas pinturas responde a distintos grados de dificultad, haciendo más fácil la lectura en algunas donde existen textos en castellano o náhuatl que identifican la dirección de los caminos o los nombres de cada población. En ocasiones es perceptible como el tlacuilo dejaría pequeños recuadros en blanco para ser rellenados por grafías realizadas por el escribano que había hecho la

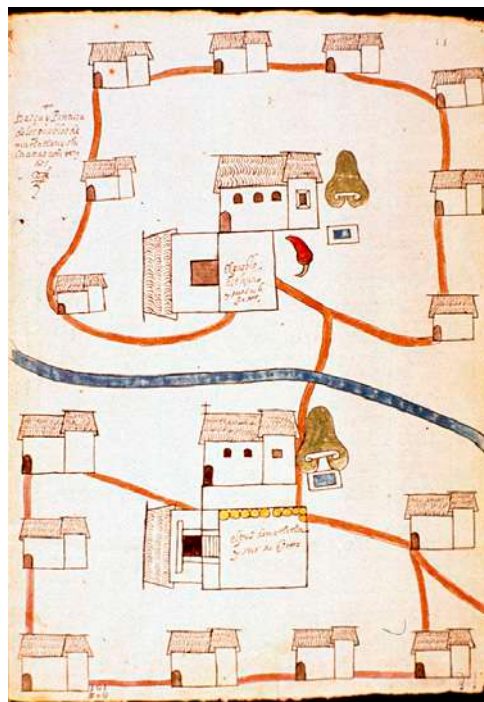
Relación uniendo, de esta forma, la información literaria con la pictórica. A veces, este apoyo textual es fundamental para la comprensión del conjunto; citemos el caso de Iztapalapa donde se dice: “En el pueblo de Iztapalapa, a postrero día del mes de enero de mil y quinientos y ochenta, el ilustre señor Gonzalo Gallegos, corregidor del dicho pueblo, mandó su merced hacer a los naturales del dicho pueblo hacer esta pintura, para poner con las diligencias que su merced tiene hechas. Ante mi: Gaspar de Acebo, escribano real”.

Otras pinturas se centran en la traza urbana, bien ocupando la totalidad del espacio o resaltándose en una vista geográfica genérica de las analizadas. Estas representaciones pueden recurrir metonímicamente a aquellos elementos fundamentales de la urbe como la iglesia, atrio, plaza, cabildo, etc.; o representar la traza geométrica como si fuera una vista icnográfica u ortogonal.

En el caso de Yecapixtla (Morelos) la representación de conjunto de la geografía de la zona se completa con la información mas precisa del centro urbano resumido en el alzado de la fachada de la iglesia conventual, el atrio que la precede y la plaza con el mercado adjunto. Similares son las representaciones comprendidas en la Relación de Hueytlalpa (Puebla) que se acompaña de siete dibujos en los que se representa la cabecera con la iglesia (más detallada que las otras), el atrio o la plaza y alguna construcción civil; casos de Hueytlalpa, Zacatlán (Imagen nº 34) y Matlatlán (Imagen nº 35). Mas completo es el caso de Ameca (Imagen nº 36) (Jalisco) donde es visible

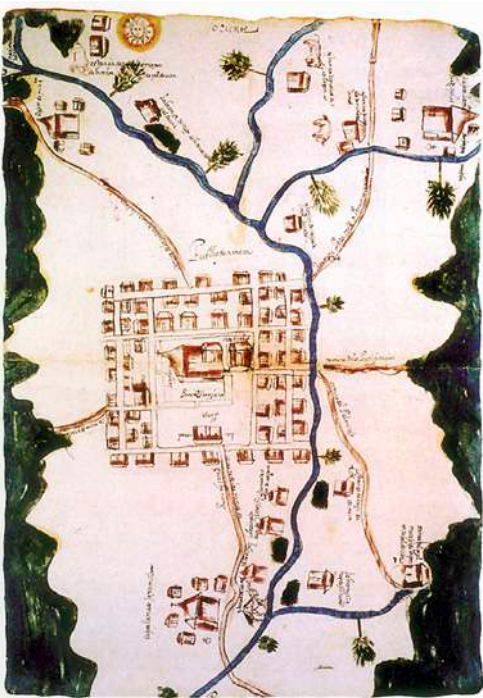


34.- Pintura de Zacatlán, perteneciente a Hueytlalpa.

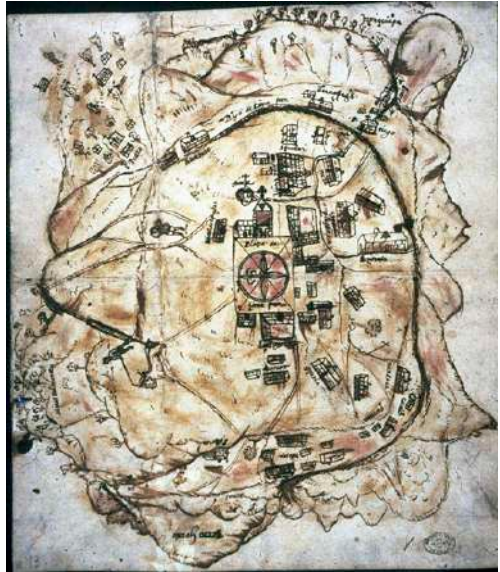


35.- Pintura de Matlatlán, perteneciente a Hueytlalpa.

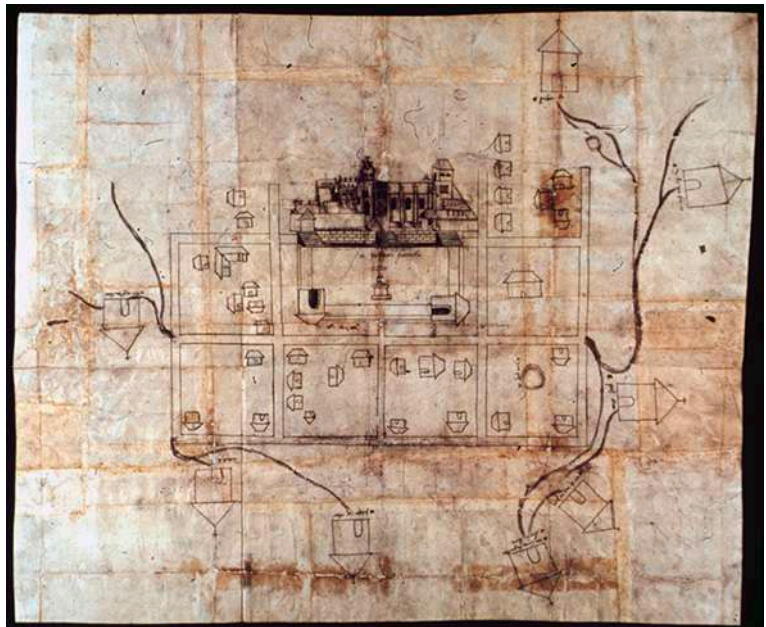
la retícula ortogonal marcada por sus calles, dibuja el alzado de las fachadas de las viviendas dentro de las manzanas y el centro se reserva para la plaza con la cárcel, el mesón, el atrio y la iglesia que se representa en alzado y con mayor volumen que el resto de las construcciones. La solución es similar en Coatepec (Valle de México), aunque, en este caso, el espacio reticulado solo aparece cubierto por las edificaciones religiosas y una arquitectura en la plaza con fachada adintelada que debe referirse al Cabildo indígena. Lo mismo sucede en Culhuacán y Chicoloapan (ambas en el Valle de México). En el caso de Zimapán (Imagen nº 37) (Hidalgo) la concentración de pequeñas arquitecturas domésticas sin orden significan la urbe centrada con una plaza, bien orientada (rosa de los vientos), rodeada por los alzados de los edificios institucionales ("Casa del Señor Juez"). En Huexutla (Imagen nº 38) (Hidalgo) aparece la retícula, aunque las casas que ocupan las distintas parcelas parecen estar un tanto mal distribuidas en su interior. El centro de la urbe es ocupado por el gran atrio con sus capillas posas representadas en alzado al igual que la iglesia donde se pueden observar, incluso, elementos constructivos como los contrafuertes.



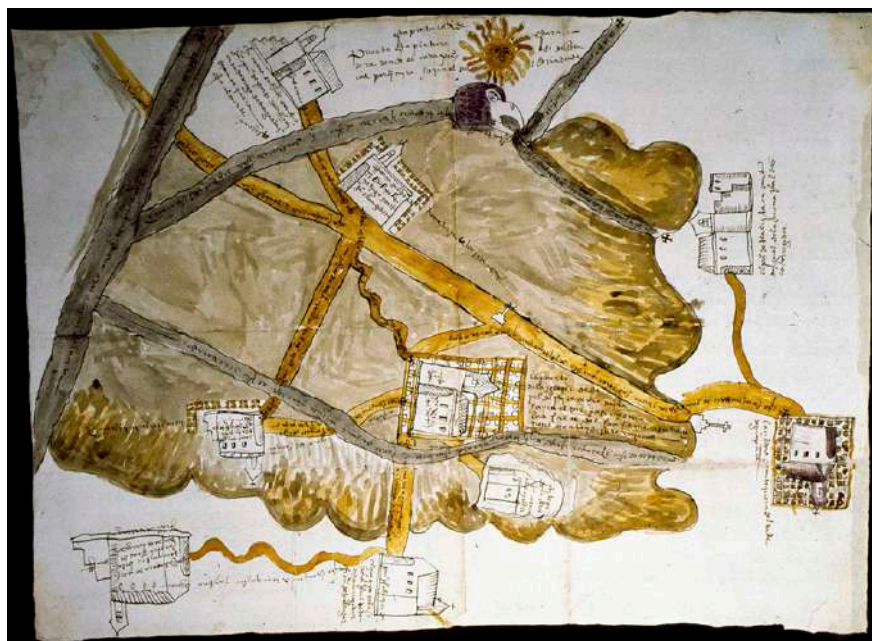
36.- Pintura de Ameca y su partido.



37.- Pintura de las Minas de Zimapán.

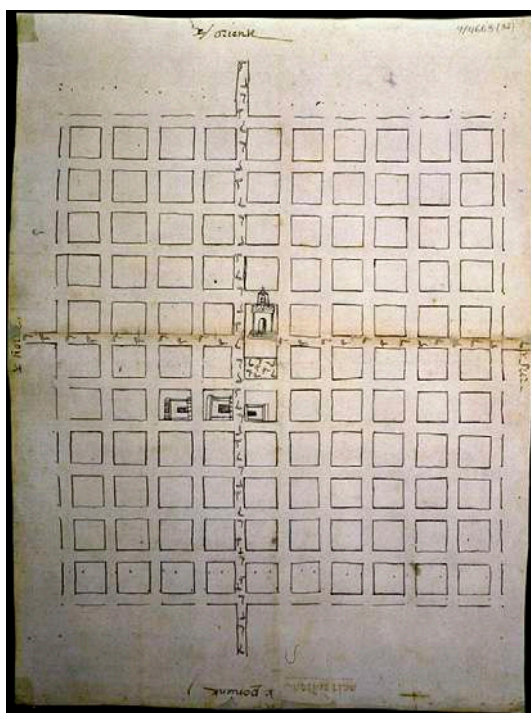


38.- Pintura de Huexutla.

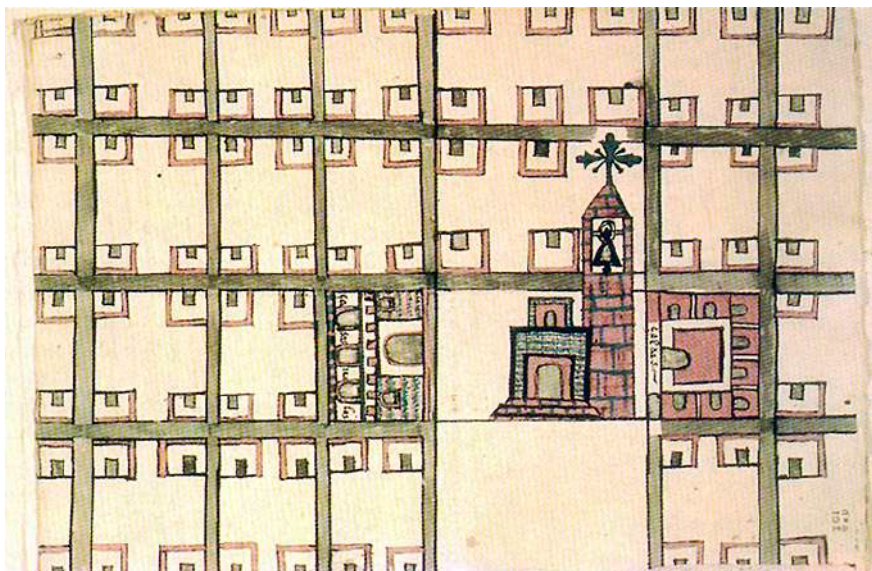


39.- Pintura de Itztepexic y su partido.

Pese a que con las diferencias de calidad de los tlacuilos el sistema metonímico funciona de forma genérica, a veces existe cierta diferenciación en el tratamiento de cada uno de los conceptos iglesia = pueblo. Es el caso de Itztepexic (Imagen nº 39) (Oaxaca) donde, además, se añade a la arquitectura una traza cuadriculada formando manzanas con garabatos que representan las viviendas. Se potencia de esta forma la cabecera y, por el tratamiento, se iguala su importancia con la Antequera (capital de Oaxaca) que aparece representada de manera marginal, pero que sirve para entender la geografía regional más allá de los límites jurídicos de la población de Itztepexic.



40.- Pintura de Nochistlán.



41.- Pintura de Quatlatlauca.

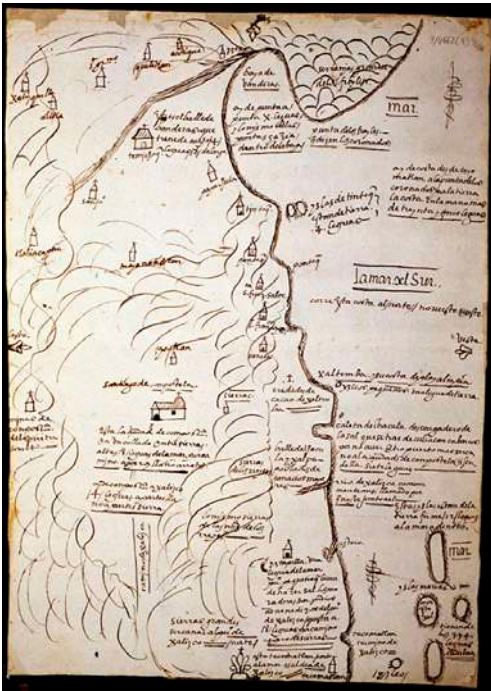


42.- Pintura de Teutenango y su partido.

Imágenes que se reducen a la traza urbana son escasas pero en todas ellas destaca la retícula cuadrada o rectangular con pequeños dibujos dentro de las manzanas significando las construcciones domésticas (Epazoyucan —Hidalgo— y Nochistlán (Imagen nº 40) —Oaxaca—) y una mejor definición en la zona central con la plaza, la iglesia en alzado y alguna otra edificación pública identificada como, por ejemplo, “çeldas” (cárcel) y “çasas reales” en Quatlatlauca (Imagen nº 41) —Puebla—. Un caso excepcional es Cholula ya que une a la retícula las edificaciones domésticas bastante individualizadas, las iglesias con sus glosas identificativas, el nombre y centro ceremonial prehispánico (“Tollan Cholulan Tlahichual tepetl”) y el convento de San Gabriel (con su atrio y capilla abierta), plaza mayor y edificios institucionales en alzado. El dibujo de algunas de estas arquitecturas con colores, sombreado, realismo y proporciones acercan al tlacuilo (utiliza el náhuatl en algunas glosas) a la pintura europea, por lo que hemos de suponer que se había formado en las escuelas conventuales.

Un tratamiento individualizado tenemos que hacer de Teutenango (Imagen nº 42) (México) ya que reúne varios aspectos para tener en cuenta. Por un lado la traza en damero tanto de la cabecera, que ocupa la mitad de la totalidad del dibujo, como de las estancias. Estas sitúan como única construcción identificativa el alzado centrado de la fachada de las correspondientes iglesias. En cambio, Teutenango desarrolla una amplia plaza mayor que le permite dibujar en su perímetro el convento (con su atrio almenado y los alzados de la iglesia y de la capilla abierta), la fuente, la horca y las casas de comunidad, del clérigo y del corregidor. Además, marca las carnicerías en el extrarradio urbano y, sobre una montaña anexa, los restos prehispánicos de su anterior asentamiento. Todo ello se explica mediante glosas, siendo la principal la que dice: “Este pueblo de Teutenango descendió del peñol a este llano, y está por sus calles derechas y traviesas, como México”.

Tenemos que preguntarnos, llegado este momento, si las pinturas que acompañan las Relaciones Geográficas hay que interpretarlas, en el sentido definido por Kagan, como imágenes comunicéntricas. Desde luego, todas venían a responder a las diversas preguntas de la encuesta de Felipe II y no tenían como finalidad inmediata la visualización pública de las mismas. Solo las autoridades virreinales y el Consejo de Indias llegarían a verlas y, digamos, solo la última institución a evaluarlas e interpretarlas dentro de los objetivos planteados en la Instrucción Real. Por tanto, estas pinturas eran documentos oficiales privados que formaban parte de un cuestionario ofreciendo rasgos



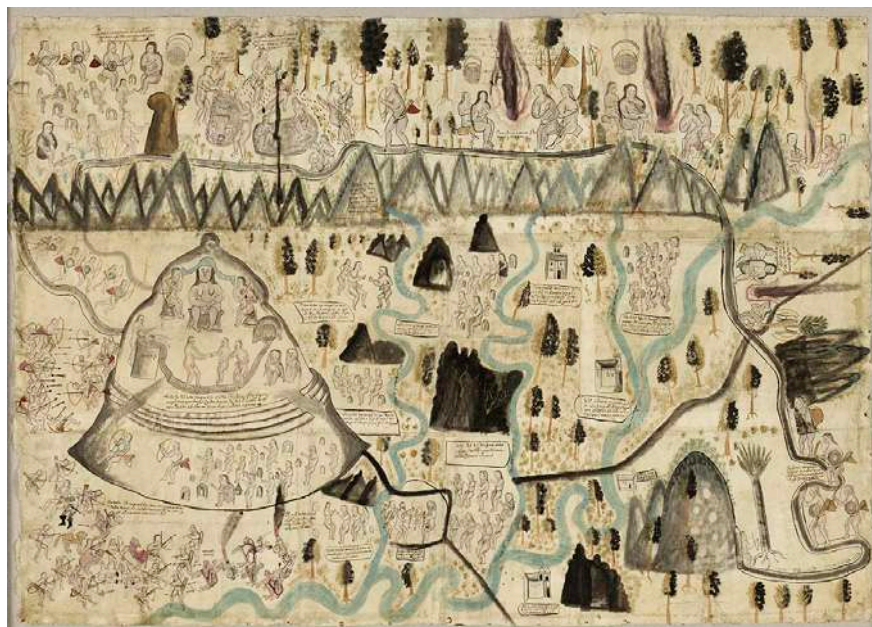
43.- Pintura de la ciudad de Compostela y su partido.



44.- Pintura de Los Peñoles.

comunes y una suma de variables tan amplia como el número de pinturas conservadas. De hecho habrían influido en su realización, de forma determinante, la capacidad técnica de los tlacuilos o pintores que se tuvieran a mano y las exigencias y compromiso de los encargados de la redacción. Así, en las zonas correspondientes a Oaxaca, Puebla y Valle de México donde existían tradiciones pictóricas indígenas los logros son mucho más estimables que en el resto, incluso que la propia Michoacán que contaba con un grupo cultural importante como los tarascos.

En otro nivel, la mayor o menor imbricación de los resultados pictóricos con las concepciones y formas de representación precortesianas nos permitirá una lectura coherente del conjunto y la evaluación concreta de las influencias hispánicas. De hecho existen un grupo de dibujos que no tienen nada que ver con las culturas preexistentes. Suelen corresponder a lugares periféricos o Reales de Minas, aunque, a veces, se encuentran en el centro de zonas culturalmente desarrolladas. En estos casos no podemos hablar de vista comunicéntrica en sentido estricto sino, más bien, en la visión que los colonos y autoridades españolas tenían del territorio. Los resultados



45.- Pintura de Teucaltiche.

oscilan entre pinturas esquemáticas resueltas por alguna persona con ligerísimas nociones técnicas (Compostela (Imagen nº 43) —Nayarit— o Los Peñoles (Imagen nº 44) —Oaxaca—) y otras con preocupaciones paisajísticas que las proponen, ya lo hemos indicado, como auténticas vistas corográficas (Meztitlán —Hidalgo—) o urbanísticas (Ameca —Jalisco—). En ellas se resaltan los accidentes geográficos, los lugares de asentamientos, la riquezas y posibilidades de explotación y los puntos conflictivos, sobre todo en aquellas zonas límite con los indios chichimecas (Ejemplos, la pintura de San Miguel de los Chichimecas —Guanajuato— o la de Meztitlán —Hidalgo—).

Otro grupo de pinturas presentan puntuales elementos identificativos prehispánicos que se reducen a, por ejemplo, los esquemáticos pies que señalan los caminos mezclados con herraduras propias de la presencia de caballos ya europeos. No obstante, siempre son frecuentes algunos glifos de lugar y los relativos a los nacimientos de agua. Otros dibujos más complejos componen las pinturas basándose en glifos mostrando, por tanto, una visión comunicéntrica de las sociedades indígenas. Quizás los casos de Teozacoalco, Amoltepec, Macuilxochilt, Texupan (los cuatro en Oaxaca) y Cempoala (Hidalgo) nos sirvan como ejemplos significativos. Lógicamente estos dibujos no presentaban ninguna dificultad comprensiva para las jerarquías indígenas y los

tlacuilos marcaron con sus conocimientos culturales la perfecta relación territorial y humana de sus poblaciones. Pero estos dibujos eran filtrados por las autoridades que encargaban directamente las Relaciones y ello obligaba a una primera interpretación que limita los contenidos expresivos. Así, bien en náhuatl o en castellano, se explican los glifos, se identifican lugares o se relatan genealogías o hechos históricos. Luego la visión, exclusivamente comunicéntrica, se transforma en oficial. Tanto es así que en la Relación de Teucaltiche (Imagen nº 45) (Jalisco), cuya pintura se conserva en la Hispanic Society, se describe el procedimiento e, incluso, la posibilidad de explicar correctamente lo expresado en el dibujo: "Y, con los dichos naturales, hice que hiciesen una pintura de toda esta provincia, y de los pueblos y estancias, ríos y sierras y otras cosas della, que es el orden que ellos tienen para darlo a entender. La cual hicieron a su modo, que es esta que con esta relación va; y, en ella, se escribió lo que convino para su declaración. Y, si su merced del dicho señor Licenciado Maldonado fuere servido de informarse mas particularmente de lo contenido en la dicha pintura mediante intérpretes, irán a la ciudad de Guadalajara indios antiguos que hagan declaración della; aunque, lo que en ella se escribió, es lo que dello se pudo saber con toda diligencia".

La imagen final, por tanto, no es una expresión autónoma de su cosmovisión, sino la imagen oficial, de síntesis, pero interpretada en algún grado por las autoridades españolas inmediatas. Cuando llegaron al Consejo de Indias suponemos que también fueron comprendidas en el nivel necesario por los receptores ya que, en caso contrario, hubieran cambiado o definido conceptualmente los ítems en la nueva impresión de la Cédula Real de 1584. Estoy en desacuerdo con aquellos autores que califican de fracaso el cuestionario de 1577. Es posible que no cumpliera los ambiciosos objetivos del Consejo de Indias y, más concretamente, de Juan López de Velasco, cronista mayor de Indias, pero ello no impide que su valoración final sea positiva.

Incluso, cuando analizamos pormenorizadamente las pinturas donde diversos estudiosos han potenciado los valores culturales prehispánicos podemos encontrar ciertas contradicciones a estas afirmaciones cuando las cotejamos con la realidad. Una de las bases mas importantes de este estudio reside en el trabajo de campo, lo que nos ha permitido sopesar lo simbólico y lo real.

En el dibujo de Texupán (Imagen nº 46) (Oaxaca) aparece un paisaje imaginado con varios accidentes mezclados con glifos. Entre las estribaciones

montañosas corren una serie de ríos que se unen parcialmente en medio del pueblo y, finalmente, fuera del mismo. También se mezclan varios caminos cuyas direcciones se marcan con glosas en castellano. Sobre la traza urbana de pueblo aparece el glifo principal sobre un calli y una montaña coronada por un chalchihuite (piedra preciosa azulada). Indica el nombre de la población en mixteca "Ñundaa" que significa tierra azul y en náhuatl "Texupa". Lo interesante es que el calli está situando el asentamiento primitivo frente a la cuadrícula que marca la nueva urbe. Sobre la mayor de las montañas aparece un nuevo glifo con una espiga de maíz (miauatl), de ahí el nombre de Miahuatltepetl, y unas murallas y personajes que nos hablan del carácter defensivo. Es evidente que hace referencia a hechos históricos concretos. El convento se encuentra representado en alzado con una huerta lateral en la parte llana de la población, digamos hacia la zona de vega y cultivable. Es, por tanto, un paisaje simbólico con contenidos culturales concretos pero, y aquí el problema, coincide con la realidad de la situación geográfica de Texupan. Los dos grandes montes separados por un río, el lugar del enclave antiguo de la población, el diseño en damero de la nueva, el establecimiento periférico del convento y los caminos con direcciones correctas. Simbología y realidad que, sin duda, no fue difícil interpretar por el Corregidor Diego de Avendaño y los frailes encargados de la realización del texto cuando cotejaron su información, la geografía del entorno y el dibujo,



46.- Pintura de Texupan.

Es evidente que hace referencia a hechos históricos concretos. El convento se encuentra representado en alzado con una huerta lateral en la parte llana de la población, digamos hacia la zona de vega y cultivable. Es, por tanto, un paisaje simbólico con contenidos culturales concretos pero, y aquí el problema, coincide con la realidad de la situación geográfica de Texupan. Los dos grandes montes separados por un río, el lugar del enclave antiguo de la población, el diseño en damero de la nueva, el establecimiento periférico del convento y los caminos con direcciones correctas. Simbología y realidad que, sin duda, no fue difícil interpretar por el Corregidor Diego de Avendaño y los frailes encargados de la realización del texto cuando cotejaron su información, la geografía del entorno y el dibujo,

por mucho que el tlacuilo potenciara con sus glifos la historia y los antiguos asentamientos, por lo demás también referidos en el texto. Es mas, en algunos casos se ha interpretado la superposición de los caminos con sus pies, modo de representación prehispánica, como una fórmula de crítica o no aceptación por parte de los tlacuilos de la traza urbana de los nuevos conquistadores. Se olvidan apreciar que junto a los pies también aparecen herraduras que hacen pensar que eran caminos capaces de permitir el tránsito de caballos, animal que viene de Europa y que fue decisivo en la conquista de América.

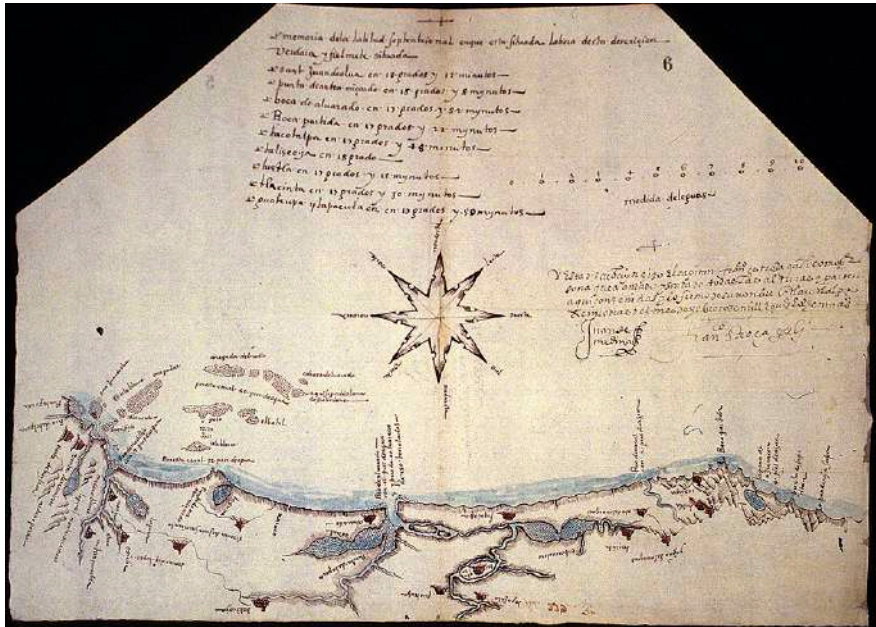
Otro de los dibujos valorados dentro de la tradición prehispánica y como supervivencia de modos de representación es la correspondiente a Macuilsuchil (Oaxaca). Aquí es el glifo central de la montaña con los tres personajes en su interior el que otorga, fundamentalmente, el carácter comunicéncrico. Es cierto, pero no basta la imagen al tlacuilo o al corregidor don Gaspar de Asensio ya que requiere de la explicación en náhuatl, la lengua franca de mesoamérica, no la propia zapoteca del lugar. Pero cuando cotejamos el esquema paisajístico representado de nuevo viene a coincidir con la realidad. La montaña referida como simbólica y como centro de la composición, existe y es el centro geográfico de la zona, lo que nos obliga a pensar que el pintor recoge desde este punto de vista el conjunto topográfico. No es, por tanto, una pintura centralizada de carácter prehispánico sino una forma de representación a partir de la cabecera que ocupa ese lugar en la topografía de la región. El río pasa bordeando la montaña y junto a él se encuentra, en la actualidad la población de Macuixochilt. Al igual que en la pintura al noreste está el enclave de Santiago Macuilsúchil (Santiaguito, hoy día), al noroeste aparece Teotitlán, al sureste tenemos San Francisco Macuilsúchil (San Francisco Lachigolo), al sur Tlacoahuaya y, por fin, al suroeste San Juan Macuilsúchil (San Juan Guelavía). El esquema responde a la realidad actual, aunque el moderno sistema de comunicaciones se aparta relativamente de esta lectura, incluso el desarrollo de Tlacoahuaya y de Teotitlán frente al descenso de población de Macuixochilt, modifica la comprensión de la estructuración político-administrativa original. Según el documento de Relación, Macuilsúchil se refiere a "pueblo de cinco rosas, pusieronle este nombre los antiguos naturales, por *cinco piedras grandes que están sobre un cerro grande redondo que esta junto al pueblo*". El glifo cinco flores es correcto como observamos en el interior de la montaña, pero no hay rastro de las cinco piedras grandes, lo que si es cierto es que son precisamente cinco los pueblos que forman la jurisdicción de Macuixochilt, a los cuales se podría referir la interpretación simbólicamente.

Imágenes que, en su conjunto, mezclan dos concepciones del mundo basadas en la tradición medieval europea y en la cultura prehispánica, ambas imbuidas de simbolismo. Es, quizás, la nueva percepción renacentista mas apegada al conocimiento empírico la que las distancia. Pero, en el último cuarto del siglo XVI, en América ya existe una nueva sociedad, con todas sus contradicciones, que mezcla naturales y europeos; y esa nueva situación comunitaria se dibuja a sí misma por primera vez en las Relaciones Geográficas. Este es uno de los grandes valores de estas pinturas, ser la primera representación de conjunto del territorio mesoamericano por sus propios habitantes. Luego es la imagen perceptiva de su realidad y así tenemos que estudiarla.

Profundizar en la idea de la percepción subjetiva o comunitaria nos parece importante. La carga cultural influye indudablemente, pero la imagen que se tiene es una parte veraz de la realidad objetivable. Nunca la imagen es falsa en tanto que la comunidad la acepta como real. Cuando observamos algunas de las pinturas de las Relaciones Geográficas que representan de forma desproporcionada rasgos geográficos estamos ante la captación subjetiva de la realidad, pero cuando cotejamos estas imágenes con la realidad geográfica observamos perfectamente las razones de esa elección. Ejemplos como Macuilxochilt, Tezupán o Cempoala pueden servirnos.

La diferencia fundamental entre las vistas comunicéntricas que define Kagan y las imágenes de las Relaciones Geográficas radica en los públicos a quienes van dirigidas. Mientras que las vistas comunicéntricas sirven como información a los propios habitantes o a gentes cercanas que comprenden su historia, costumbres y tradiciones; en el caso de las segundas van destinadas a un público restringido y lejano: el rey y el Consejo de Indias. Es decir, gentes que no tienen la experiencia de cercanía y que necesitan comprender el discurso.

Diferente era el caso de las poblaciones situadas en el litoral. Allí se demandaba: "Los puertos y desembarcaderos que hubiere en la dicha costa, y la figura y traza de ellos en pintura, como quiera que sea en un papel, por donde se pueda ver la forma y talle que tienen" (pregunta 42) y "Los nombres de las islas pertenecientes a la costa y por qué se llaman así; la forma y figura dellas, en pintura si pudiere ser, y el largo y ancho y lo que bajan; el suelo, pastos, árboles y aprovechamientos que tuvieran; las aves y animales que hay en ellas, y los ríos y fuentes señaladas" (pregunta 47). Las informaciones solicitadas implicaban más que un conocimiento básico del territorio o una



47.- Pintura con el perfil de la costa de Tlacotalpan.



48.- Pintura de Tehuantepec.



49.- Pintura del perfil de la costa de Tehuantepec.

imagen comunicéfrica del mismo. Remitían al conocimiento de los perfiles geográficos generales, de la navegación, de las rutas y de la protección contra posibles enemigos. Sus cualidades las convertirían, lógicamente, en secretos. Su realización significaba materia informativa para la Casa de la Contratación y su finalidad era bien diferente. Así lo entendieron en las costas del Golfo de México cuando encargaron a Francisco Stroza Galli la realización de las correspondientes a Tlacotalpan (Imagen nº 47) y Coatzacoalco, ambas en el Estado de Veracruz. Stroza Galli, marino de profesión, había nacido en 1539 en Sevilla, conocedor de las costas americanas debía encontrarse en 1580 en alguna misión oficial.

Aunque con menor calidad y precisión cartográfica, no son nada desdeñables las dos imágenes que acompañan la Relación de Tehuantepec (Oaxaca). La primera de ellas (Imagen nº 48), citada como respuesta a la pregunta 10, es una visión geográfica de la región con las poblaciones mas importantes, las montañas, salinas y el perfil del litoral Pacífico. La segunda (Imagen nº 49), en contestación a la pregunta 42 representa una mayor extensión geográfica definida con medidas precisas ("Toda la costa está de leste a oeste, y en altura de latitud septentrional de diez y seis grados justos") que obliga a pensar en la participación de un personaje con formación en cartas náuticas y manejo del astrolabio; aunque la aparición, en el primero de los dibujos, de un tigre o jaguar subiendo a un monte tras la iglesia de la población funciona como glifo locativo ya que Tehuantepec significa "cerro del tigre"; remitiéndonos, por tanto, a un pintor indígena.

PUBLICACIONES DEL AUTOR RELACIONADAS

- *Territorio, Poblamiento y Arquitectura. México en las Relaciones Geográficas de Felipe II*. Granada, Editorial Atrio y Editorial Universidad de Granada, 2007.
- «Territorio y Arquitectura en el Área Maya según las Relaciones Geográficas de Felipe II». En: CIUDAD RUIZ, A., IGLESIAS PONCE DE LEÓN, M.J. y SORROCHE CUERVA, M.A. (Eds.). *El Ritual en el mundo maya: de lo privado a lo público*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Mayas, 2010. Págs. 395-420.
- «Urbanismo dibujado. La cuadrícula en América en el siglo XVI». En: ZALAMA, M. Á. I y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (Coords.). *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*.

Valladolid, Universidad de Valladolid –Universidad de Extremadura, 2013. Págs. 383-390.

- «Otros soportes documentales: los códices mexicanos». En: AA.VV. *Scripta facsimilia. La belleza permanente de los manuscritos*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017. Págs. 163-167.
- «Ciudades administrativas o de españoles en México (siglo XVI)». *Atrio* (Sevilla), 10-11 (2005). Págs. 87-92.
- «Nueva Galicia en las Relaciones Geográficas de Felipe II: Aspectos urbanos». Quintana. *Revista do Departamento de Historia da Arte. Universidade de Santiago de Compostela*, (Santiago de Compostela), 7 (2008). Págs. 117-135.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- ACUÑA, René. *Relaciones geográficas del siglo XVI: Guatemala I*. México, UNAM, 1982.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala I*. México, UNAM, 1984.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera I*. México, UNAM, 1984.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Antequera II*. México, UNAM, 1984.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala II*. México, UNAM, 1985.
- *Relaciones Geográficas del siglo XVI: México I*. México, UNAM, 1985.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: México II*. México, UNAM, 1986.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: México III*. México, UNAM, 1986.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Michoacán*. México, UNAM, 1987.
- *Relaciones geográficas del siglo XVI: Nueva Galicia*. México, UNAM, 1988.
- CERDA FARÍAS, Igor. *Relación Geográfica de Tiripetío, 1580*. Morelia, Universidad Michoacana, 2002.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ESTEBANEZ ÁLVAREZ, José. «Consideraciones sobre la Geografía de la Percepción». *Paralelo* 37, 3 (1979). Págs. 5-22.
- KAGAN, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico (1493-1780)*. Madrid, El Viso, 1998.
- LÓPEZ DE VELASCO, Juan. *Geografía y descripción universal de las Indias*. Madrid, Atlas, 1971.

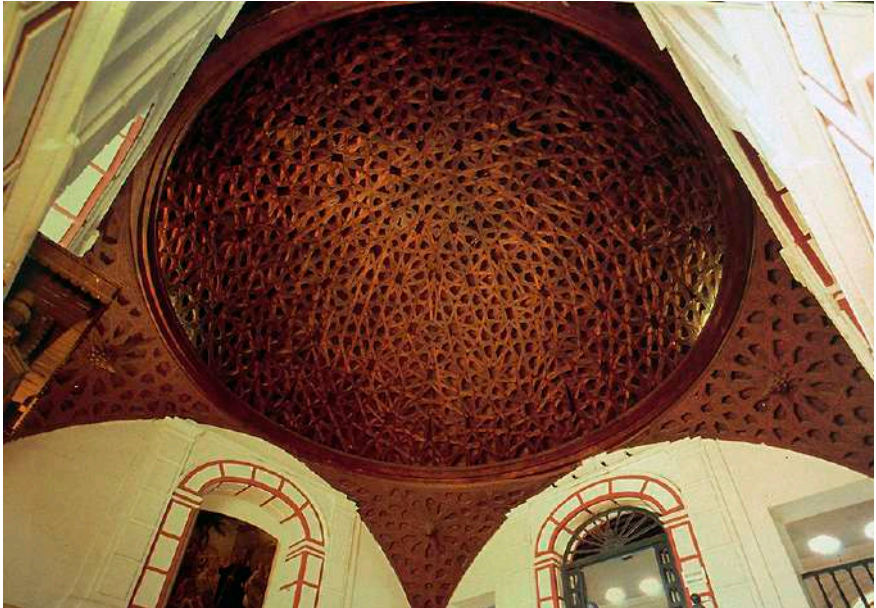
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *La construcción de la utopía. El proyecto de Felipe II (1556-1598) para Hispanoamérica*. Málaga, Universidad, 2001.
- MUNDY, Bárbara E. *The mapping of New Spain. Indigenous Cartography and the Maps of the Relaciones Geográficas*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.
- MUÑOZ CAMARGO, Diego. *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala, de las Indias y del Mar Océano para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas*. México, UNAM, 1981.
- PALM, Erwin Walter. «Estilo cartográfico y tradición humanista en las relaciones geográficas de 1579-1581». En: *Atti del XL Congresso Internazionale degli Americanisti* (Roma-Génova), vol. 3. Génova, 1975. Págs. 195-203.
- ROBERTSON, Donald. *Mexican manuscript painting of the early colonial period*. New Haven, Yale University Press, 1959.
- SOLANO, Francisco de. *Cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de Indias. Siglos XVI-XIX*. Madrid, CSIC, 1988.

3. Arquitectura mudéjar en América

El ámbito de estudio que corresponde al arte mudéjar en América se desarrolla a lo largo de los territorios que integraron los dos virreinos, de Nueva España y del Perú, constituidos en el siglo XVI. Las técnicas constructivas mudéjares sirvieron para crear una serie de modelos espaciales, arquitectónicos y decorativos que unificaron buena parte de la geografía, conformando una unidad cultural visible en numerosas obras de las que destacaremos los ejemplos más cualificados.

Ahora bien, el proceso constructivo de este programa estaba imbricado con el sistema gremial exportado desde la Península Ibérica e integrado en la conformación municipal del territorio americano. Dentro de las ordenanzas de cada ciudad aparecían los gremios, señalando los referidos a carpintería, albañilería y pintura como los más relacionados con el quehacer mudéjar. Así, de las ordenanzas conocidas detalladamente (las de México, 1568, y las de Puebla de los Ángeles, 1570), se deduce perfectamente el modo productivo con las diferentes maestrías, modelos constructivos y sistemas formativos.

El rasgo más distintivo de este mudéjar americano lo constituyen las cubiertas de madera. Estas techumbres tienen, en general, un origen mudéjar, aunque el mismo tenemos que matizarlo ante la pervivencia de artesanos indígenas que dominaban el arte de la construcción lignaria y que fueron capaces de adaptarse a las nuevas técnicas y funciones que los conquistadores y colonizadores impusieron. Además, las diferencias tecnológicas, climáticas y de materia prima a lo largo del continente permitieron desarrollos independientes posibilitando, frente a la unidad del conjunto, alternativas que individualizan cada zona geográfica.



1.- Cubierta de media naranja. Escalera del claustro de San Francisco. Lima.

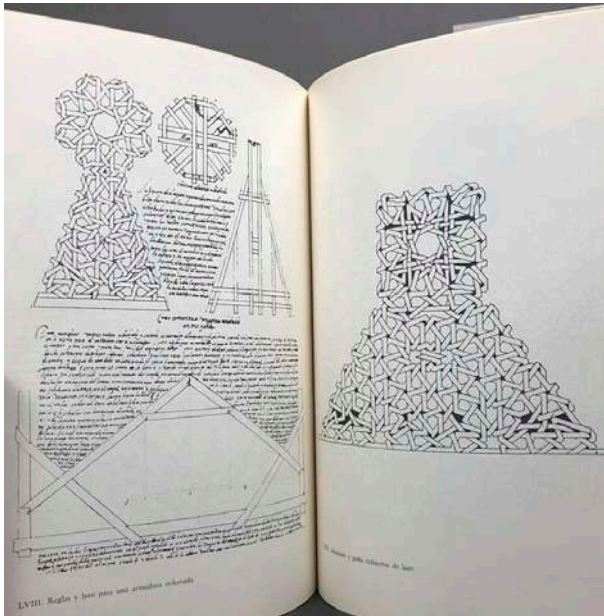
Por tanto, la estructura gremial que se define en torno a las ordenanzas de cada ciudad, como hemos señalado, fue el motor que desarrolló este tipo de estructuras arquitectónicas. En lo que se refiere al gremio de carpinteros, como el más interesante para nosotros, su lectura nos permite distinguir distintas maestrías y capacidades técnicas con los siguientes niveles. En el lugar más elevado de conocimientos estarían los Geométricos (los cuales podían realizar cubiertas de media naranja) (Imagen nº 1), le seguían los Laceros (armaduras ochavadas de lazo), Armadores (armaduras sin decoración de lazo) y Tenderos (labores de tipo industrial). Estas maestrías podían variar de unas ordenanzas a otras y, dependiendo del desarrollo del gremio en la ciudad, se podían especificar más o menos escalones, esquema jerárquico que coincide con los análisis de la misma temática referidos a las ciudades castellanas.

Esta estructura jurídica y profesional cimentaba unos valores estéticos impuestos por técnicas concretas, mantenidos en el tiempo y capaces de las transformaciones, nuevos usos y necesidades de la monarquía hispánica, al margen de los comitentes concretos que encargaran las obras y de la disponibilidad y formación de la mano de obra indígena que colaboraría en el proceso.



2.- Capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Huaró (Perú).

Las situaciones difieren a lo largo del territorio. En el caso mexicano, ante el número ingente de proyectos conventuales, el virrey Antonio de Mendoza intentará racionalizar los medios humanos, técnicos y económicos con la definición de la llamada “traza moderada” para el conjunto de conventos, llegando a un acuerdo con franciscanos y agustinos. Además, la falta de mano de obra cualificada y el extensísimo territorio continental permitirá que equipos de profesionales se desplacen por la amplia geografía americana contratando varias iglesias en una sola subasta con el mismo modelo constructivo. Por ejemplo, en 1590 los carpinteros Juan López y Juan Gómez y el



3.- Páginas relacionadas con la carpintería de lo blanco. Fray Andrés de San Miguel.

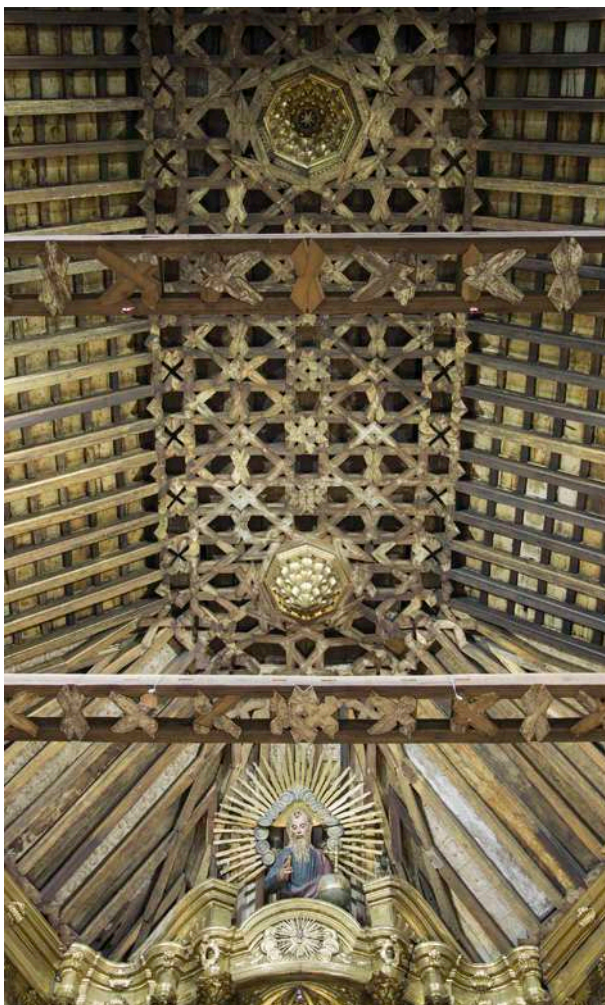
albañil Juan Jiménez contratan la realización o terminación de 16 templos en la región de Chucuito (Perú) junto al lago Titicaca. Más tarde, a los dos carpinteros se les documenta en 1592 en Juli (Perú) y a Juan Jiménez en Copacabana (Bolivia). El mismo sistema se adoptó en el proceso reduccional de finales del siglo XVI en el entorno de Cuzco con la realización de los templos de Checacupe, Huaró y Andahuaylillas (Imagen nº 2). Estos contratos múltiples se concretan en las sencillas iglesias de pueblos de indios que ocultan las maderas rollizas de sus esquemas de par y nudillo, con pinturas que imitan textiles continuando los programas murales, reservando la madera escuadrada para las armaduras de las capillas mayores, y potenciando, de esta forma, la jerarquía e importancia litúrgica del espacio.

Lo mismo podemos deducir de las contratas que realizan diversos funcionarios de los virreinos. En el caso de Colombia suelen ser Oidores de la Audiencia de Santafé de Bogotá. Es más, estos contratos se realizan como motivo de alguna visita, en directo, y se elaboran trazas conjuntas para varias iglesias que se encargan a un mismo grupo de alarifes, dirigidos por un albañil o carpintero que tiene que subcontratar al resto de mano de obra cualificada. Generalmente aparece el término “oficiales españoles” pero se añade la presencia de otros “mulatos o indios”, señalando, igualmente, el aprovisionamiento de materia prima por parte de la comunidad indígena del lugar.

Aparte de la documentación proveniente de archivos y de las obras conservadas, para el estudio del mudéjar americano existe un manuscrito de enorme trascendencia que a nivel teórico resuelve la construcción y la decoración de las cubiertas mudéjares. Nos referimos a la parte que dedica Fray Andrés de San Miguel en sus “Obras” a la carpintería de lo blanco. Sólo el texto

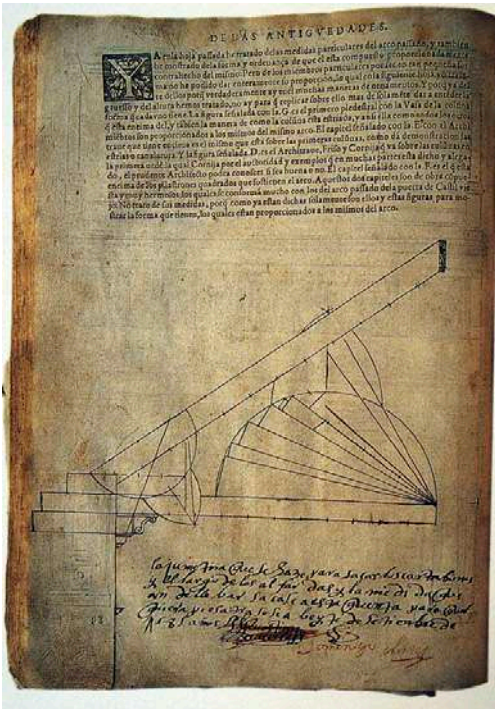
del alarife sevillano Diego López de Arenas puede comparársele en importancia (Imagen nº 3).

Este texto revela la importancia y la alta cualificación técnica a que se llegó en América en este tipo de construcciones, ya que, si bien el manuscrito se inscribe en la órbita artística de la capital mexicana, los estudios realizados, por ejemplo en Potosí, Bogotá y Cartagena de Indias, sobre el empleo de los cartabones y sistemas proporcionales que explica Fray Andrés de San Miguel son correctos. Ello nos señala la existencia de una cultura técnica común que se plasmó en documento escrito en Nueva España pero de la que participaban otros centros culturales americanos, lo que se puede cotejar, por ejemplo, en las proporciones de la armadura de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá. (Imágenes nº 4)

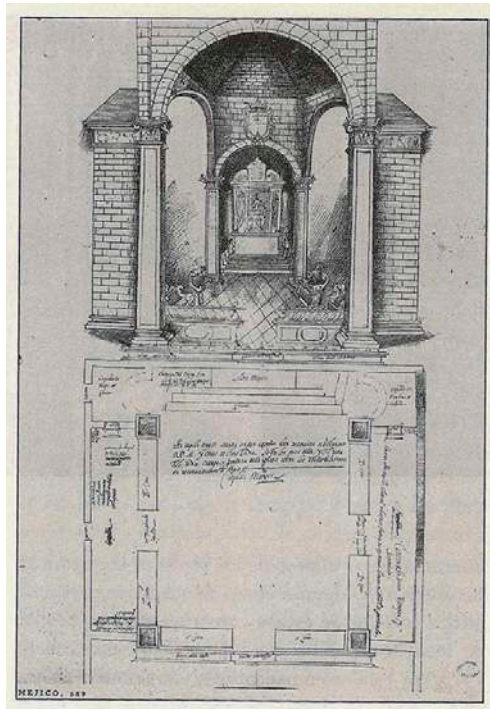


4.- Armadura capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá.

Destaquemos, además, como documento gráfico, las anotaciones que Sebastián Dávila realiza en un tratado de Serlio proveniente de la edición de Toledo de 1552, las cuales tienen evidente relación con la carpintería de lo blanco. Estas anotaciones se realizan en Quito en 1585 (Imagen nº 5). Allí, entre otros dibujos, existe una traza de cubierta con la anotación: “La jumetría que se sabe para sacar los cartabones y el largo de las alfardas y la medida que han de llevar sácase a esta cuenta para cualquier pieza, trabajose a veinte y siete de septiembre de 1585 años. Sebastián Dávila”. Lo que demuestra, aunque aisladamente, la presencia de conocimientos relacionados con la carpintería de lo blanco en estas fechas en la Audiencia de Quito.



5.- Dibujo de Sebastián Dávila representando el perfil de una armadura y el diseño de cartabones.



6.- Dibujo iglesia de Santo Domingo de México. Archivo General de Indias, México 289.

No sólo eran razones de organización productiva, costos y funcionalidad las que justificaban el programa arquitectónico mudéjar sino que también había valores estéticos reseñados por los cronistas y documentos del momento. Así, por ejemplo, en 1590 los dominicos de México envían una carta al rey con un dibujo solicitándole medios económicos para proseguir la obra. En el documento conservado se combinan valores técnicos y expresivos (Imagen nº 6), dice:

... el zimbório del cuerpo de la iglesia parece un cielo estrellado, es de madera de cedro, de caballete, armadura o de tixera que llaman los architectos: y el concabo de cazoletas o artesones dorados y azules y de otros varios colores, de diferentes maneras a tercios, unos más ricos que otros: y para su firmeza se trava de una parte a otra con nueve tirantes dobladas, obradas curiosamente de lazos y estrellas doradas y pintadas....(el crucero) cuyas traviesas de los ángulos cargan sobre cuatro veneras doradas y pintadas de azul y blanco, y la media naranja de lazos más curiosos que los demás zimbórios(el sotocoro) lo baxo de este coro y tribunas está también fabricado de otra manera de artesones y talla dorada y pintada con mucha curiosidad...

Es decir, se expresan, junto a las condiciones técnicas de las techumbres, valores estéticos nada desdeñables.

A nivel de ubicación geográfica y aunque teóricamente el dominio de España era sobre la totalidad del territorio americano, a excepción de Brasil, la realidad es que el Virreinato de Nueva España comprendía la actual República de México, los países centroamericanos y las islas del Caribe. El Virreinato del Perú abarcaba desde Panamá hacia el Sur (Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Uruguay y parte de Chile y Argentina), pero no todos los territorios de la actual nomenclatura política estaban perfectamente controlados por los virreinos. En cuanto a los territorios donde podemos encontrar manifestaciones mudéjares, corroboradas tanto por la documentación existente sobre encargos o reparos de cubiertas así como por la realidad que actualmente se conserva, señalaremos que, aunque no de forma homogénea, son ricas en patrimonio mudéjar algunas islas caribeñas, sobre todo Cuba, no especialmente Venezuela y México pero sí Colombia y algunas zonas de Ecuador (Quito), Bolivia y Perú.

Para hacer un acercamiento a esta arquitectura mudéjar vamos a dividirla a nivel tipológico en tres grandes grupos: iglesias conventuales y parroquiales, catedrales y arquitectura civil.

Iglesias conventuales y parroquiales

Las opciones espaciales de las iglesias que cubren la geografía de los nuevos territorios serán similares. La mayor parte responden al esquema de nave única con capilla mayor diferenciada, lo que es visible tanto en las conventuales de los mendicantes como en las doctrineras controladas jurídicamente por las Audiencias y los obispados. En ocasiones, generalmente cuando se trata de asentamientos de mayor importancia (cabeceras conventuales de algunas órdenes o primeras catedrales, de las que hablaremos más adelante), se recurrirá al modelo sevillano de tres naves: la central cubierta con armadura de limas y las laterales con colgadizos, separando la capilla mayor que se resuelve bien con ricas armaduras de lazo o con bóvedas baídas o de crucería.

Lógicamente todas estas construcciones americanas están condicionadas positivamente por la existencia de una importante masa forestal en los ámbitos que estudiamos, lo que significaría un ahorro de costos



7.- Armadura de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Tlaxcala (México).

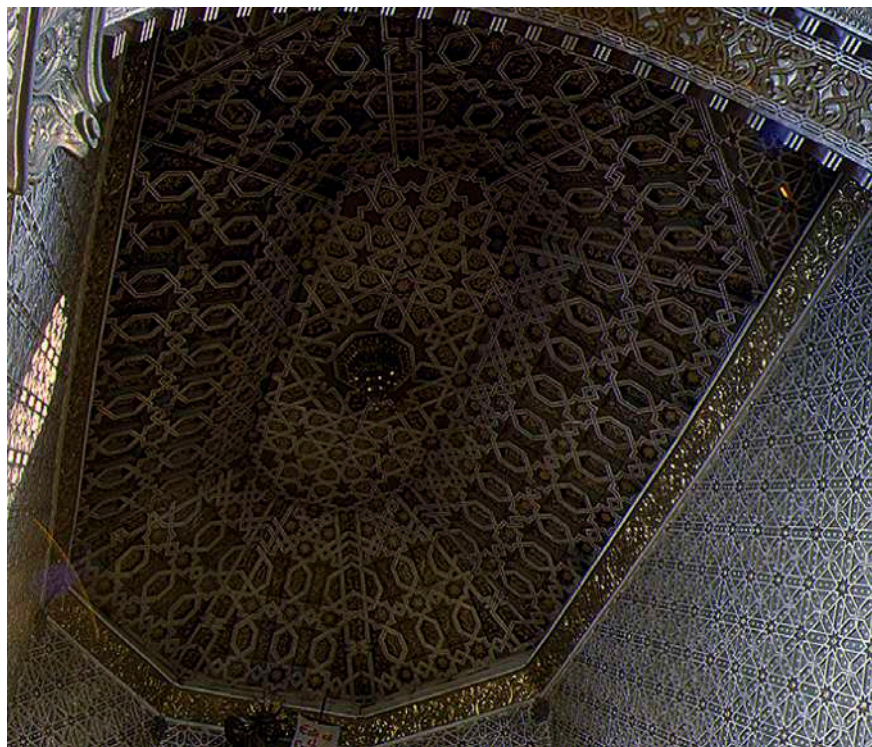


8.- Iglesia de San Francisco de Tlaxcala (México).

y, a la vez, una continuidad con sistemas constructivos prehispánicos que predisponían la reconversión de indígenas expertos en trabajos lignarios y, lo que es más importante, el conocimiento de los comportamientos de las especies arbóreas desconocidas para los carpinteros llegados de la Península Ibérica. Aunque tenemos que reseñar importantes excepciones como los territorios de El Collao (Perú) o la ciudad de Potosí (Bolivia), auténticos desiertos en altura, que obligan a traer la madera desde enormes distancias lo que significaba, lógicamente, un encarecimiento de estos proyectos arquitectónicos.

Como hemos señalado, el sistema más frecuente fue el de iglesia de nave única, con o sin cabecera diferenciada, cubierta con madera. En ellas se dignificaba el altar mayor con otra cubierta más compleja estructural y ornamentalmente. Rara vez estas iglesias tenían capillas laterales que, no obstante, se irían abriendo en siglos sucesivos. Estas iglesias puntean la geografía americana.

En México, sin duda, el ejemplo más significativo es San Francisco de Tlaxcala (Imagen nº 7). El espacio arquitectónico se resuelve con una sola nave y cabecera diferenciada mediante



9.- Armadura capilla mayor de la iglesia de San Juan de Pasto (Colombia).

arco toral. A los pies se encuentra el coro construido sobre un alfarje de enorme interés. Este espacio rectangular cerrado se completa con cinco capillas laterales (cuatro en la parte derecha y una en la izquierda) añadidas en distintos momentos históricos posteriores al diseño inicial y ajenos a la tecnología y características formales mudéjares.

La armadura de la nave es rectangular de limas simples con cuadrales y seis tirantes pareados sobre canes y entrelazados con aspillas y lazos de ocho con los sinos dorados. El alicer mantiene dibujos en negro de flechas y ovas en la parte superior y sogueado en la inferior, decoración que se continúa por los laterales de los cuadrales y de los tirantes. El harneruelo se decora con lazo de ocho y aspillas en el centro y cabos. Los sinos de las estrellas están dorados. Los elementos estructurales van perfilados en negro y los saetinos de la tabla zón llevan decoración, igualmente pintada, de dientes de sierra. La capilla mayor presenta una armadura cuadrada también de limas bordones. El almizate está totalmente apeinado con aspillas y estrellas doradas. El oro se intensifica en el tirante pareado que divide el espacio donde de nuevo encontramos estrellas



10.- Armadura de la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Tunja (Colombia).

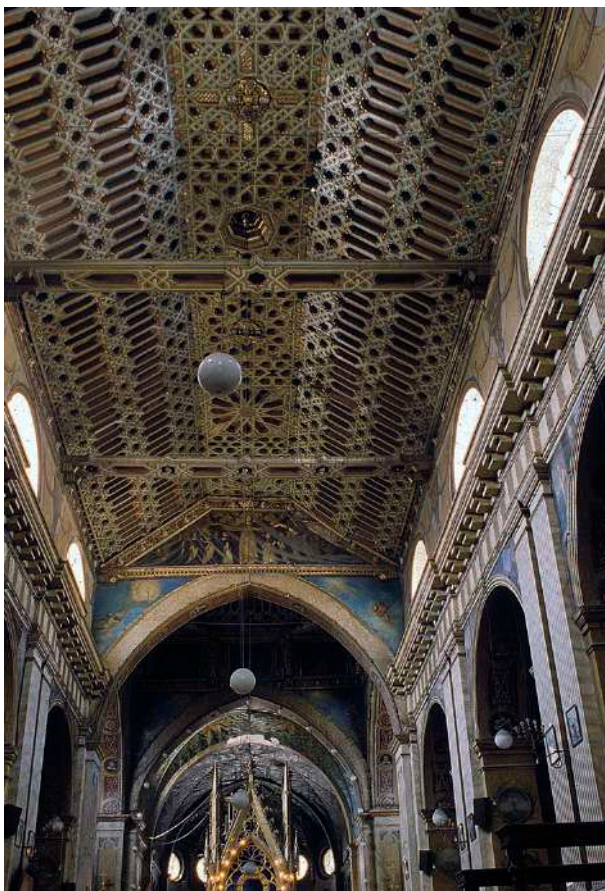


11.- Armadura del presbiterio de la iglesia de la Recoleta de San Diego. Quito (Ecuador).

y una piña colgante central. La cubierta se completa con cuadrales en los ángulos (Imagen nº 8). El alfarje del coro apoya sobre tres grandes jácenas pareadas con lazo de ocho, aspillas, perfiles y querubines en los zafates. El resto de la tablazón está totalmente apeinazada con aspillas y estrellas.

Sabemos que San Francisco de Tlaxcala fue una de las primeras fundaciones que se realizaron en Nueva España aunque la carpintería debió arruinarse, correspondiendo la conservada, en buena parte, a los carpinteros José y Juan de Mora, que trabajaban en ella en 1662.

Otros ejemplos a lo largo del territorio americano serían las iglesias de San Juan Bautista de Pasto (Colombia) (Imagen nº 9), intervenida en el siglo XX con un curioso proyecto neoárabe, o la iglesia de San Francisco de Tunja (Imagen nº 10) (también en Colombia) que conserva un grupo de armaduras muy bien resuelto técnicamente. En Ecuador cabe señalar la Recoleta de San Diego en Quito de la que se mantiene actualmente la magnífica armadura del presbiterio (Imagen nº 11). También ha sufrido transformaciones la iglesia de Santo Domingo de la capital ecuatoriana, semejando actualmente un proyecto de una sola nave con capillas laterales que responde a transformaciones de inicios del siglo XX (Imagen nº 12). Además, el conjunto conventual está relacionado con la actividad del arquitecto Francisco Becerra en Quito.



12.- Iglesia de Santo Domingo de Quito (Ecuador).

Volviendo a Colombia tenemos que citar el proyecto inicial de San Francisco de Bogotá con una cubierta en la capilla mayor totalmente apeinada con lazo y piñas de mocárabes doradas. Este espacio se ampliaría en el siglo XVIII con una segunda nave realizada por el arquitecto capuchino Fray Domingo de Petrés. Esta ampliación a dos naves, condicionada por la traza urbana será la opción que se decida también en el proyecto de la iglesia del Espíritu Santo de la Habana.

En Perú contamos con las propuestas populares de Andahuaylillas (Imagen nº 13) o Huaro (Imagen nº 14), en las que se diferencian las cubiertas de los presbiterios con maderas escuadradas y las naves con rollizas. Significar,

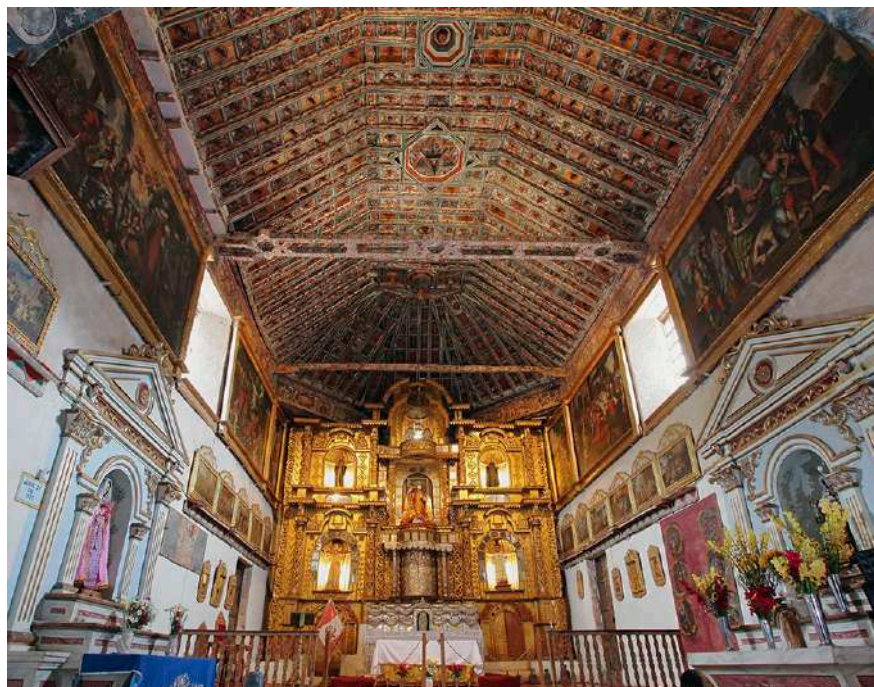


13.- Iglesia de Andahuaylillas (Perú).



15.- Iglesia del convento de Santa Clara. Ayacucho (Perú).

Abajo 14.- Iglesia de Huaró (Perú).



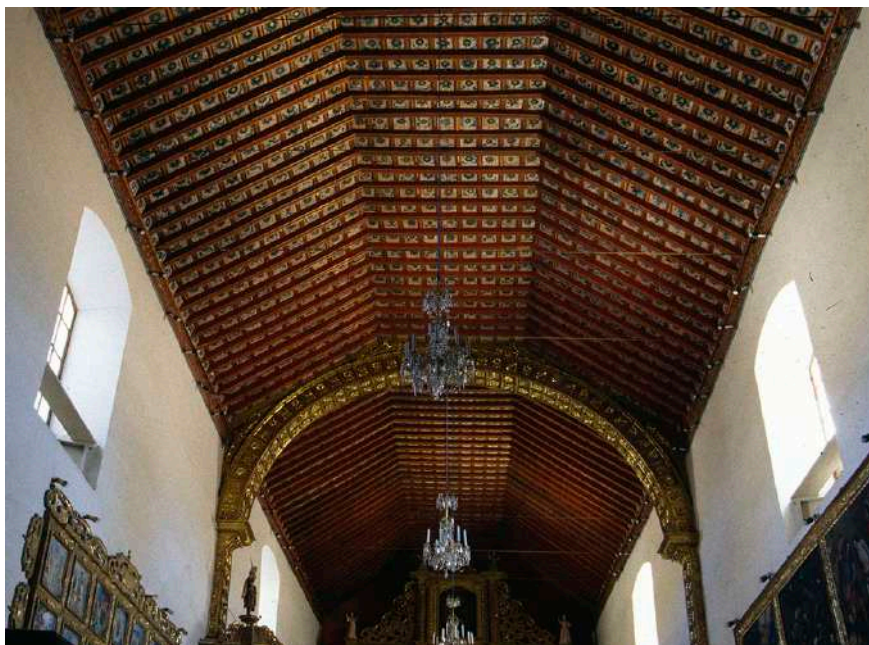


16.- Armadura de la nave de la iglesia del convento de la Merced de Potosí (Bolivia).

también, la magnífica cubierta de la iglesia conventual de Santa Clara en Ayacucho (Imagen nº 15).

En Bolivia se conservan los magníficos ejemplos de las iglesias conventuales de la Merced (Imagen nº 16) y Santa Teresa de Potosí (Imagen nº 17). Señalar para estos casos que en el altiplano potosino, 4.000 metros de altura, no existen masas forestales, teniéndose que traer las vigas necesarias desde una distancia de más de 100 kilómetros. Incluso, aquellas maderas de gran escuadría procederían de lugares muy alejados como Costa Rica desde donde eran transportadas por vía marítima hasta el puerto de Arica para subirlas en recuas de mulas hasta la ciudad minera.

Ahora bien, este modelo de nave única, de gran sencillez espacial y constructiva, del que hemos presentado algunos de los ejemplos más cualificados artísticamente, se utilizó de forma generalizada en la arquitectura de las pequeñas poblaciones, ya hemos mencionado las de Huaro y Andahuailiyas, añadiendo las denominadas iglesias doctrineras colombianas como los ejemplos situados en la región de Boyacá (Sáchica (Imagen nº 18) y Tópaga (Imagen nº 19)) y Cundinamarca (Sutatausa (Imagen nº 20)).



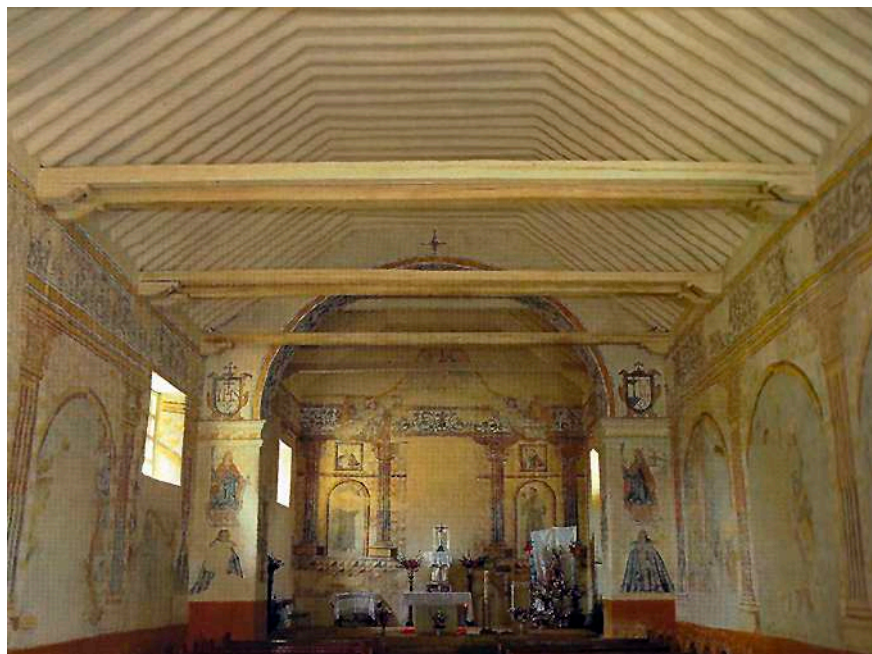
17.- Iglesia del convento de Santa Teresa. Potosí (Bolivia).



18.- Iglesia doctrinera de Sáchica (Colombia).



19.- Iglesia doctrinera de Tópaga (Colombia).



20.- Iglesia doctrinera de Sutatausa (Colombia).



21.- Iglesia de Zacatlán de las Manzanas (México).

Aunque en un número menor, también se conservan importantes iglesias de tres naves con techumbres de carpintería. Estos proyectos ponen de manifiesto el interés de una orden religiosa en dignificar algunos enclaves concretos o bien la importancia de la fundación en sí misma, ya se trate de una parroquial mayor o, incluso, de la propia catedral, como veremos en algunos casos.

En México podemos destacar dentro de esta tipología las iglesias de Zacatlán de la Manzanas (Imagen nº 21) (Estado de Puebla) y la del convento dominico de Chiapa del Corzo (Imagen nº 22). Aunque la primera ha perdido sus cubiertas originales, se mantiene el concepto espacial primigenio. Por su parte, la de Chiapa del Corzo presenta un interesante esquema espacial con colgadizos en las naves laterales

y una cubierta de par y nudillo en la central.

En América del Sur este modelo será utilizado en algunas iglesias principales como el caso de Tunja que, con el paso de los años, se convertirá en catedral (Imagen nº 23). Se resuelve con tres naves que serían comenzadas en torno a 1567. El presbiterio, que se proyecta con forma poligonal hacia el exterior, sería ampliado a comienzos del siglo XVII. El alzado se realizó con columnas, arcos ojivales y cubiertas de madera, definiéndose como un proyecto de tradición gótico-mudéjar. No obstante, los aspectos renacentistas están presentes tanto en las capillas anexas, concretamente la de los Mancipes, como en la portada. La capilla de los Mancipes, concluida hacia 1598, introduce un artesanado renacentista extraído del tratado de Serlio que tuvo fortuna en diversos edificios americanos. A la vez, la portada del templo tunjano es



22.- Iglesia del convento de Santo Domingo de Chiapa del Corzo (México).



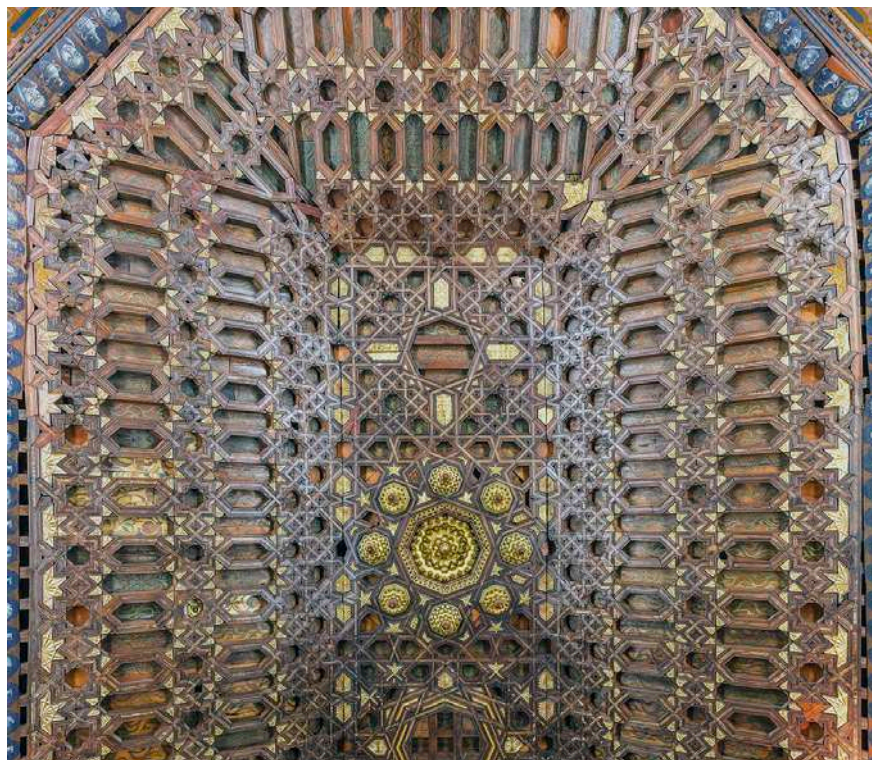
23.- Iglesia mayor de Tunja (Colombia), actual catedral.



24.- Crucero de la iglesia de San Francisco de Quito (Ecuador).

una obra clásicamente renacentista realizada por Bartolomé Carrión entre 1598 y 1600, la cual fue reformada de forma inexplicable en el siglo XX. Este conjunto fue falsificado atendiendo a modas neoclásicas y recuperado en su aspecto mudéjar hace apenas cincuenta años.

Un caso excepcional por su diseño espacial y sus soluciones mudéjares es la iglesia de San Francisco de Quito. El conjunto franciscano situado en alto frente al mercado indígena fue el centro religioso más importante de la Audiencia, sirviendo como lugar de enterramiento de los caciques indígenas, sin olvidar la escuela de Artes y Oficios que funcionó en el convento, fundamental en el adiestramiento de los naturales. Allí se reúnen fórmulas estéticas características de los alarifes mudéjares con propuestas de gran modernidad como la escalera circular de acceso que interpreta un diseño de Bramante tomado del Tratado de Serlio. Esta integración estilística ha hecho que se relacione con la construcción a Sebastián Dávila que había comprado un Tratado de Serlio en 1578 como ya hemos citado.



25.- Armadura del coro de la iglesia de San Francisco de Quito (Ecuador).

Especialmente destaca la iglesia conventual que estaba terminada en 1580. Se diseña como cruz latina con capillas laterales comunicadas entre sí. Aunque ha perdido la techumbre de la nave, conserva todavía las correspondientes al crucero y al coro. El crucero entre arcos apuntados se cubre con una armadura ochavada levantada sobre un friso con una importante iconografía de santos tallada (Imagen nº 24). El almizate está apeinado centrándose con una bovedilla de mocárabes. Los faldones se apeinazan con lazo de ocho en los extremos y centro. Todo el conjunto está dorado y pintado, apareciendo formas florales en la tablazón de las calles. Los brazos laterales del crucero tienen cubierta de par y nudillo con el almizate apeinado con lazo de ocho y los faldones con lazos en el centro y cabos. La estructura de estos espacios hace pensar en la tipología de la cubierta que se situaría sobre la nave central.

La armadura más importante de las conservadas es, sin duda, la del coro (Imagen nº 25). Se trata de un proyecto rectangular de limas moamares.



26.- Crucero de la iglesia de San Miguel de Sucre (Bolivia).

Los faldones se alzan sobre un friso de querubines y vasijas pintadas entre arcos, presentando lazo de ocho en los arranques y centro. El almizate está, por el contrario, totalmente apeinado con lazo de ocho, cúpulas y piñas de mocárabes. En la tablazón, libre de dorados, se percibe decoración pintada con formas vegetales.

Interés también particular tendría la iglesia de San Miguel de Sucre

(Imagen nº 26) que formaría, en origen, parte del complejo jesuita de la ciudad. Datada en el siglo XVII, estaba concluida en 1620, conserva un interior en cruz latina con importantes cubiertas mudéjares que son especialmente significativas por tratarse de un proyecto de la compañía de Jesús cuya arquitectura seriada no recurrió a este tipo de soluciones constructivas.

Pese a la alta calidad técnica de muchas de estas cubiertas lo cierto es que la falta de maestros y el largo aprendizaje de las técnicas a través de la formación gremial hizo que poco a poco fueran desapareciendo, sobre todo aquéllas que presentaban mayor dificultad (decoración de lazo, piñas de mocárabes, cubiertas de media naranja, estructuras de limas moamares). La limpieza de las estructuras primigenias que basaban su decoración precisamente en la maestría del tracista comenzó a perderse y se iniciaron procesos que tendían a falsear las estructuras, pero, en cambio, favorecían programas decorativos diversos. Estas cubiertas se denominan forradas o embarradas fueron también frecuentes en la arquitectura civil.

El forro consiste en una tablazón, bien labrada, clavada por debajo de los pares y nudillos creando la misma sensación espacial de artesa pero ocultando las posibles fallas estructurales. Estos forros permiten su enriquecimiento con pinturas, molduras y tallas doradas, ya barrocas, bien con motivos geométricos, generalmente serlianos, o bien con formas iconográ-



27.- Capilla de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Tunja (Colombia).

ficas de carácter religioso. Entre los mejores ejemplos tenemos la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo de Tunja, donde los tirantes y forma delatan su origen tecnológico (Imagen nº 27).

Estos espacios también son susceptibles de organizar un programa iconográfico mediante la pintura que continúa, en ocasiones, el desarro-



llado en los paramentos. Destacan, en esta línea, los ejemplos de los denominados Artesones Historiados de Michoacán en México San Pedro Zacán (Imagen nº 28) o Santiago Tupátaro (Imagen nº 29), como algunos de los ejemplos más representativos).

Izqda. 28.- Iglesia de San Pedro de Zacán (México).

Abajo 29.- Cubierta de la iglesia de Santiago Tupátaro (México).



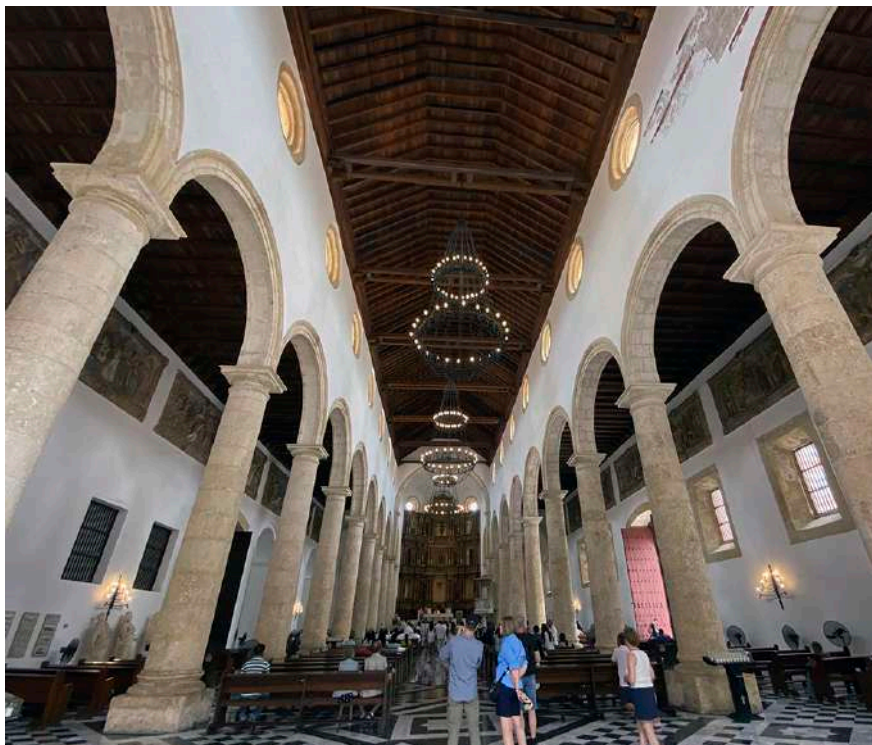
Las catedrales mudéjares

Las primeras propuestas catedralicias que se realizaron en el continente americano fueron marcadas por la idea de provisionalidad. A ello se une la situación del clero secular que tiene que ir abriéndose paso a lo largo del quinientos ante la fuerza y capacidad económica que habían ido adquiriendo las ordenes mendicantes, dándose el caso de exhibir mejores templos que las cabeceras de las diócesis. Los modelos que inician esta urgente arquitectura catedralicia serán los que responden a tipologías eclesiásticas andaluzas; es decir, iglesias de tres naves y cubiertas de carpintería mudéjar.

Con este concepto se realizó la primera catedral de México terminada en 1532 y que permanecería en uso hasta 1624 en que fue demolida. La planta de esta catedral era rectangular con tres naves separadas mediante pilares ochavados sobre los que volteaban arcos. En principio, la estructura de vigas sostenía una capa de tierra, pero a partir de 1584 la nave central, más ancha, se cubrió con una armadura de par y nudillo realizada por el carpintero Juan Salcedo de Espinosa. Este espacio fue dorado por 24 oficiales bajo la dirección de Andrés de Concha y Francisco Zumaya.

Este modelo se repitió en otros centros urbanos, también con carácter provisional, que serían sustituidos por proyectos renacentistas con acabados barrocos, al igual que en la capital virreinal. Así, la de Puebla, construida entre 1536 y 1539, tenía tres naves con techumbre de madera al interior y paja al exterior. Similar era la de Oaxaca, comenzada a construir en 1535 y concluida antes de 1544. Por último, la de Morelia, antigua Valladolid, después del traslado de la sede desde Pátzcuaro en 1579, comenzó un diseño semejante con techumbre de madera con zapatas y columnas de piedra. Esta construcción no fue demolida hasta 1713.

En América del Sur, sucedió algo similar con Lima, la capital del virreinato. Su primera catedral se concluía en 1552, siendo arzobispo Jerónimo de Loaysa. Ésta era de una sola nave y tenía cubierta de madera, presentando el presbiterio diferenciado mediante un arco apuntado y cubierta nervada; es decir, respondía a la típica iglesia mudéjar andaluza del siglo XVI. Este proyecto, que fue llevado a cabo por Jerónimo Delgado, alarife de la ciudad, albergó en la capilla mayor los restos mortales de Francisco Pizarro y, también, su espacio fue ocupado en 1559 por el túmulo conmemorativo de las honras fúnebres de Carlos V.



30.- Interior de la catedral de Cartagena de Indias (Colombia).



31.- Interior de la catedral de Coro (Venezuela).

Si estas catedrales fueron provisionales y hoy día sólo quedan de ellas restos documentales, en cambio, en ciudades secundarias de América del Sur los proyectos basilicales con cubiertas de madera se mantuvieron y constituyen, actualmente, un grupo importante de catedrales que podemos calificar de mudéjares. Son centros históricos tan emblemáticos como Cartagena de Indias (Colombia), Coro (Venezuela) o Quito (Ecuador).

La Catedral de Cartagena de Indias se construye entre 1577 y 1612, siendo su tracista Simón González. El edificio presenta planta basilical separando sus

naves con columnas. La catedral aúna el esfuerzo de definición espacial renacentista con códigos clásicos en el orden de los soportes (asumiendo el concepto de las iglesias columnarias desarrollado en Andalucía como precedente inmediato), con la cabecera poligonal de carácter gótico y las cubiertas de carpintería de tradición mudéjar en las naves (Imagen nº 30).



32.- Armadura de la nave central de la catedral de Quito (Ecuador)

En Venezuela tenemos que reseñar la catedral de Coro. Fue iniciada en 1583 repitiendo el concepto de Cartagena con tres naves sobre columnas cilíndricas que soportan las cubiertas lignarias (Imagen nº 31). El presbiterio se cubre con una bóveda realizada entre 1608 y 1613 por Francisco Ramírez. La más importante de estas catedrales mudéjares es, sin duda, la de Quito. Situada de forma lateral con respecto a la plaza mayor, se estructura con tres naves separadas por pilares cuadrados achaflanados. La nave principal se cubre con una armadura mudéjar muy desfigurada en la actualidad, mientras que las naves laterales lo hacen con colgadizos (Imagen nº 32). Esta construcción se realizó entre 1562 y 1572. El modelo estaba presente en otras iglesias de la ciudad como San Francisco o Santo Domingo, aunque en estos casos con una sola nave. Después del terremoto de 1660 la iglesia fue alargada situándole en su cabecera una nueva capilla mayor cupulada.



33- Sala principal del palacio de Diego Colón en Santo Domingo.

Arquitectura civil

La arquitectura civil comparte numerosas características en toda la zona hispanoamericana. El empleo generalizado de alfarjes en los distintos alzados de las edificaciones domésticas así como pies derechos en los pisos altos será bastante común. Esta arquitectura con dominio de techumbres planas es también propia de las diversas instituciones civiles como Ayuntamientos o pórticos de plazas mayores.

En lo que se refiere a la arquitectura señorial, muchos de los ejemplos conocidos han sufrido importantes transformaciones o han desaparecido (por ejemplo el palacio de Hernán Cortés en la Plaza Mayor de México). No obstante, se conserva uno que podemos considerar emblemático, el alcázar de Diego Colón en Santo Domingo (Imagen nº 33). Un proyecto a medio camino entre la villa suburbana y la fortaleza medieval combina en su interior dos grandes salas, en distinto nivel, resueltas con alfarjes. Del inferior sólo quedan las jácenas pintadas sobre canes zoomorfos. El superior elabora un interesante programa con formas vegetales entrelazadas en todos los elementos lignarios de la cubierta, sin olvidar la heráldica situada sobre las vigas principales.

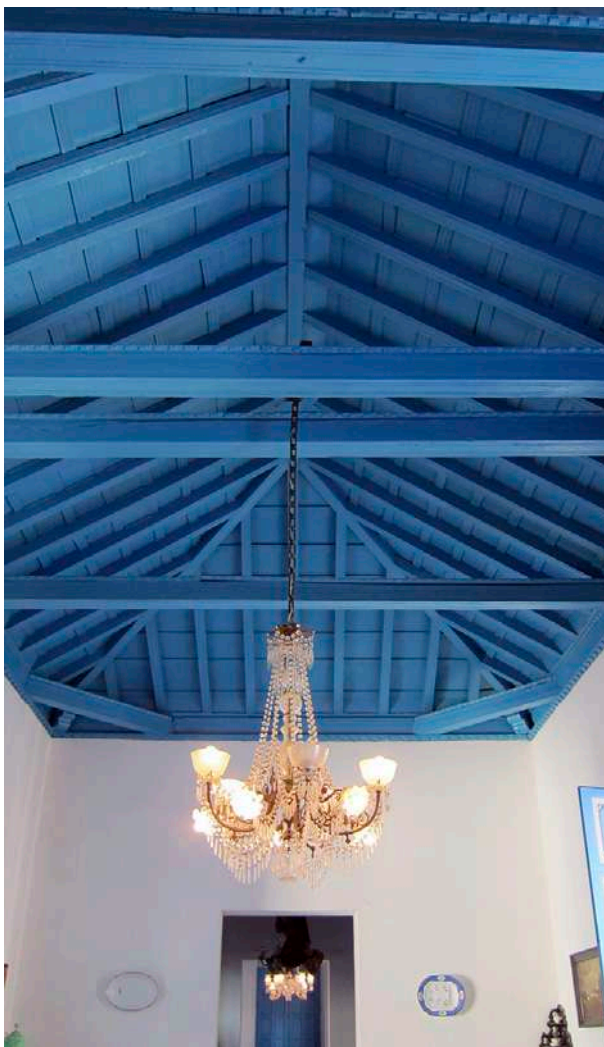
Si la cubierta genérica es el alfarje, no sucede lo mismo en ejemplos cubanos donde el piso alto se cubre con armaduras de par y nudillo o de limas simples, sin ningún tipo de ornato adicional. Ejemplos significativos se visualizan en las casas de la Habana Vieja, desde las galerías de los patios a las cubiertas, siendo un ejemplo significativo la casa de los Condes de Casa Bayona (Imagen nº 34). También en la isla de Cuba se adopta la cubierta a dos aguas en viviendas de un solo piso. De esta forma se define un solo espacio y una sola cubierta, fragmentándose las distintas estancias pero dejando

la zona correspondiente al piñón abierta para que circule el aire. Quizás los ejemplos más significativos los encontremos en el conjunto urbano de Trinidad.

Fundamentales por lo que significa su integración en conjuntos urbanos relativamente bien conservados serían las viviendas con armaduras mudéjares de Coro en Venezuela, destacando la denominada casa de los Arcaya (Imagen nº 35), y Cartagena de Indias (Colombia) con ejemplos tan significativos como el palacio del marqués de Valdehoyos (Imagen nº 36).

En Tunja (Colombia) tuvieron éxito en la arquitectura civil las denominadas cubiertas embarradas, ya citadas, consistentes en suspender por debajo de los pares y nudillos un encañado que recibe el barro y que sirve de soporte a programas pictóricos. Los ejemplos más significativos son las denominadas casas del Fundador (Imagen nº 37), don Gonzalo Suárez Rendón, y del Escribano, Juan de Vargas. En ellas la presencia de tirantes pareados con lazos entrelazados revela el origen mudéjar y la evolución del sistema de cubiertas.

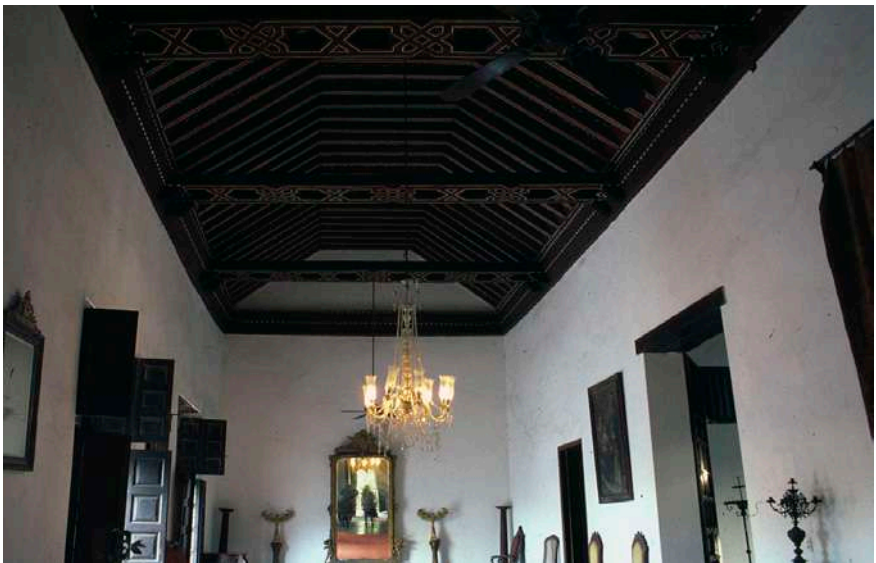
En la del Escribano, la sala principal mantiene una cubierta a cuatro aguas, lo que permite la presencia del mismo número de faldones inclinados y el harneruelo central. Allí se mezclan los temas heráldicos, marianos y cristológicos con los procedentes del conocimiento de la Naturaleza (monos,



34- Cubierta de estancia del palacio de los Condes de Casa Bayona. La Habana (Cuba).



35- Casa de los Arcaya. Coro (Venezuela)



36- Estancia del palacio del Marqués de Valdehoyos. Cartagena de Indias (Colombia).

rinocerontes, elefantes, caballos, pájaros, ciervos, salvajes) y los relativos al panteón clásico (Diana, Júpiter y Palas Atenea). Por lo que se refiere a la Casa del Fundador, en varias salas aparecen pinturas igualmente referentes a animales, plantas e historias míticas, perfectamente identificables y con una clara carga simbólica. Todo evidencia el alto conocimiento de la emblemática



37- Cubierta de la estancia principal de la Casa del Fundador. Tunja (Colombia).

y el ambiente humanista, del que formaban parte sus mecenas, desarrollado en esta zona colombiana a fines del siglo XVI.

Esta aproximación, de carácter didáctico, sobre el mudéjar americano, centrada en la carpintería, muestra que el tema a nivel de investigación no está agotado. Es necesario profundizar creando un mapa cultural, así como profundizar en documentación y análisis de las técnicas constructivas. Además, hay que potenciar las valoraciones sociales de este patrimonio lo que redundará en su conservación, así como en la imbricación con factores de identidad hispana y específica de cada espacio histórico en su desarrollo diacrónico.

PUBLICACIONES DEL AUTOR RELACIONADAS

- *Arquitectura y Carpintería Mudéjar en Nueva España*. México, Azabache, 1992.
- *Arquitectura Mudéjar: Del sincretismo medieval a las alternativas americanas*. Madrid, Cátedra, 2000 (reeditado en 2006 y 2016).
- *Mudéjar Hispano y Americano*. Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2006.
- «La arquitectura mudéjar: situación historiográfica y nuevos planteamientos». En: AA.VV. Manuel Toussaint. *Su proyección en la Historia del Arte Mexicano*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1993. Págs. 117-130.

- «El mudéjar americano». En: ROLDÁN CASTRO, F. (Coord.). *La Herencia de al-Andalus*. Sevilla, Fundación El Monte, 2007.
- «Valoración estética y geografía del mudéjar americano». En: BORRÁS GUALIS, G. (Dir.). *Mudéjar. El legado andalusí en la cultura española*. Zaragoza, Universidad, 2010.
- «Carpintería mudéjar en América». En: GONZÁLEZ ROMÁN, C. y ARCOS VON HAARTMAN, E. (Coord.). *Carpintería de Armar. Técnica y fundamentos histórico-artísticos*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2012. Págs. 45-66.
- La iglesia de Turmequé, Colombia, y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco». En: ÁLVARO ZAMORA, M.I., LOMBA SERRANO, C. y PANO GRACIA, J.L. (Coords). *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013. Págs. 453-466.
- «El Viaje artístico del Mudéjar». *Fuentes Unesco* (París), 109 (1999). Págs. 13-14.
- «The Legacy of Al-Andalus in México: Mudejar Architecture. *Arts*, 7, 30 (2018). Págs.
- «El mudéjar andaluz y su proyección en América». En: *X Encuentro de Historia Comparada. Convergencias y divergencias. México y Andalucía: siglos XVI-XIX*. Guadalajara (México), Universidad de Guadalajara-El Colegio de Michoacán, 2007. Págs. 275-294.
- «Los estudios sobre arte mudéjar en América». En: *X Simposio Internacional de Mudejarismo. 30 años de mudejarismo: memoria y futuro, 1975-2005*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares, 2007. Págs. 695-712.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AA.VV. *El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Madrid, Legado Andalusí-Lunwergr, 1995.
- BAEZ MACÍAS, Eduardo. *Obras de Fray Andrés de San Miguel*. México, UNAM, 2007.
- BARRIO LORENZOT, Juan Francisco. *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios en la Nueva España*. México, Editor Genaro Estrada, 1920.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo (Coord.) *El arte mudéjar*. Zaragoza, Ibercaja-Unesco, 1995.

- GARCÍA SANTANA, Alicia. *Un don del cielo, Trinidad de Cuba*. Madrid, Ediciones Polymita, 2010.
- GASPARINI, Graziano. *Templos Coloniales de Venezuela*. Caracas, Armitano, 1976.
- GONZÁLEZ, Olga Lucía y BUITRAGO, Gilberto. *La techumbre mudéjar de la Catedral de Tlaxcala*. México-Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2000.
- GONZÁLEZ GALVÁN, Manuel. *Arte virreinal en Michoacán*. México, Frente de Afirmación Hispanista, 1978.
- GUTIÉRREZ, Ramón et alii. *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1986.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Eds.) *Mudéjar Iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada, Universidad, 1993.
- MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga, Universidad, 2001.
- NUERE, Enrique. *La carpintería de Lazo. Lectura dibujada del manuscrito de Fray Andrés de San Miguel*. Málaga, Colegio de Arquitectos, 1990.
- PRAT PUIG, Francisco. *El prebarroco en Cuba. Una escuela criolla de arquitectura morisca*. Barcelona, Diputació de Barcelona y Fundació Caixa Manresa, 1995.
- ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. *Los pueblos de indios en Nueva Granada*. Granada, Atrio, 2010.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Techumbres mudéjares de la Nueva Granada*. Cali, Universidad del Valle, 1965.
- TOUSSAINT, Manuel. *Arte Mudéjar en América*. México, Porrúa, 1946.
- TOUSSAINT, Manuel. *La catedral de México*. México, Ediciones de Arte, 1947.
- VARGAS, José María. *Museo Jacinto Jijón y Caamaño y el Patrimonio Artístico*. Quito, Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1978.

Iconografía andaluza en hispanoamérica

El proceso de conocimiento y ocupación territorial de América estuvo marcado por dos proyectos paralelos y complementarios. Por un lado, el objetivo de la monarquía hispana de ampliar sus territorios y, por otro, la expansión evangelizadora de las ordenes religiosas. Así: "...los evangelizadores americanos se proponían ante todo difundir el Evangelio, pero también eran conscientes, y, salvo excepciones, nunca renunciaron a ello, de que la evangelización entrañaba la anexión política a España del territorio evangelizado, aunque esta incardinación no la hicieran más que de un modo implícito. Esta duplicidad de objetivos la alimentó también la Corona al dirigir y proteger la evangelización, sin por ello renunciar a la anexión política de los evangelizados y, por supuesto, con el propósito de que un proceso arrastrara al otro". De esta acción conjunta se deriva el título y trabajo Robert Ricard, "La conquista espiritual de México" (1986), es decir: "...que la Iglesia utilizó a la Corona para sus fines religiosos y... que la Corona se valió de la Iglesia para sus proyectos políticos".

La monarquía hispana organizó el sistema evangelizador mediante el reparto territorial entre las distintas ordenes, lo que permitía la unificación de sistemas para evitar contradicciones e interpretaciones diferenciadas, propias de cada "religión", que pudieran incidir en la comprensión básica de los indígenas; por esta razón siempre hubo oposición a la instalación de nuevas ordenes que, en ocasiones, originaron sonados pleitos; sin olvidar, claro está, otras razones de índole económica. Ahora bien, los espacios ocupados se visualizaron en rosarios de conventos que en sus muros exhibieron, primero pinturas murales (Imagen nº 1) y más tarde en retablos y lienzos, la historia de la orden y sus devociones particulares, las cuales transmitían a la sociedad del entorno a través de celebraciones, procesos educativos y acciones



1.- Pinturas murales. Convento de San Agustín. Malinalco (México).

pastorales. Sirvan como ejemplos la Virgen del Rosario para los dominicos (Imagen nº 2) o la Virgen de Loreto (Imagen nº 3) para los jesuitas.

La imagen jugaría un papel decisivo en los procesos de evangelización desde el primer momento, sobre todo cuando la comprensión de las lenguas indígenas era deficiente. El uso de pictogramas es visible en los catecismos conservados del siglo XVI y magníficamente ejemplificado en los dibujos que acompañan el texto de Fray Diego de Valadés, *"Retórica Cristiana"* (Imagen nº 4), cuya primera edición se publicó en latín en 1579 en Perugia (Italia), el cual por ser contemporáneo a los primeros procesos de catequización en Tlaxcala y México ejemplifica perfectamente la situación religiosa de la segunda mitad del siglo XVI en Nueva España.

En este panorama genérico de carácter religioso, Andalucía ha jugado un papel preferente dadas las especiales relaciones comerciales, culturales y artísticas con el Nuevo Mundo desde fines del siglo XV. De hecho el grupo poblacional más numeroso que atravesó el Atlántico procedía de Andalucía, además Sevilla, y más tarde Cádiz, serán los puertos iniciales y finales de la Carrera de Indias (Imagen nº 5); subrayando, de esta forma, el monopolio de los puertos andaluces. Sevilla se convirtió en el último enclave en el viejo mundo



2.- Capilla de la Virgen del Rosario. Convento de Santo Domingo. Puebla de los Ángeles (México).



3.- Camarín de la Virgen de Loreto. Templo de San Francisco Javier. Tepozotlán (México).



Izqda. 4.- Grabado de la Rhetorica Christiana de Fray Diego de Valadés, 1579.



5.- Vista de la ciudad de Sevilla, finales del siglo XVI. Atribuido a Alonso Sánchez Coello.

para los viajeros que, en ocasiones, pasaban varios meses en la ciudad antes de embarcar. Por tanto, a esa idea de repetir las formas de vida, la cultura y la imagen de las urbes que dejaban atrás se une la visión previa al embarque de la capital del Guadalquivir.

Por otro lado, claro está, la ciudad del Betis se convertía en una auténtica metrópolis comercial cuyos productos estaban en las listas de lo exportable y, entre estos, las obras artísticas no serían objetos desdeñables, pese a su inclusión en los registros de los barcos como “mercaderías”. A nivel conceptual, dentro de “lo exportable” estaría también la religiosidad propia de Andalucía, lo que llegaría al Nuevo Mundo bien a través de ordenes religiosas, jerarquías eclesiásticas o devociones particulares de conquistadores, comerciantes, artesanos y colonos.

Lógicamente, especificando, las “religiones” implicadas en la catequización americana, fundamentalmente franciscanos, agustinos y dominicos, acudieron con sus “glorias familiares”, que iban desde sus santos propios a las advocaciones marianas predilectas o devociones de momentos cristológicos concretos. De igual forma, el establecimiento de los ayuntamientos americanos copiando las ordenanzas castellanas significaba la estructuración gremial que aunaba a los artesanos de los diversos ramos, lo que traducido a su actividad social les permitía su presencia en las procesiones y representaciones festivas con sus patrones, así como una intensa vida religiosa en



6.- Retablo de la Virgen de los Mareantes. Real Alcázar. Sevilla

relación con la parroquia de su ubicación, siendo reseñable, en este sentido, la constitución de cofradías con actividades propias.

El papel económico de Sevilla se concretó en distintas instituciones, interesándonos, en este momento, la Casa de la Contratación, fundada en 1503 por la reina Isabel y ubicada en el Real Alcázar en el denominado Cuarto de los Almirantes, cuya capilla se dotó con el conocido altar de Alejo Fernández centrado por la tabla de la Virgen de los Navegantes (Imagen nº 6). Iconografía de carácter oficial que volvemos a encontrar reinterpretada en otros lugares de América como en la capilla de la fortaleza de San Felipe del Morro en San Juan de Puerto Rico.

Entre las iconografías típicamente sevillanas de éxito en América tenemos que reseñar, en primer lugar, las de la Virgen de la Antigua y San



7.- Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.

Fernando, así como la Divina Pastora, mas tardía, ya del siglo XVIII. La primera de ellas, la Virgen de la Antigua, deviene del original conservado en la catedral metropolitana (Imagen nº 7) donde, según la tradición, se dice que estaba pintada en el muro meridional de la mezquita almohade. Lo cierto es que se une a la aventura americana relacionada con las oraciones previas de Cristóbal Colón a su viaje, al que se le sumaron más adelante hechos y crónicas de otros como Hernán Cortés, Francisco Pizarro o Alonso de Ojeda, convirtiéndose en un referente para los marinos y expedicionarios que la llenarían de presentes al regreso. Además, en el convento de San Pablo de Sevilla se constituiría una cofradía que potenció la devoción en las nuevas tierras. “De esta manera —como ha señalado José María Medianero (2008)— copias, estampas y grabados de la Virgen de la Antigua pasaron a América

en los camarotes, bodegas, manos y bolsillos de las tripulaciones de los navíos”. No es de extrañar, por tanto, la extensión de su nombre y devoción al otro lado del Atlántico. Así, por ejemplo, se denominó “Antigua” a una de las islas antillanas o a la primera ciudad fundada en el continente americano por Vasco Núñez de Balboa en 1510, Santa María la Antigua del Darién.

Entre los centros urbanos importantes de América que jugarían un papel de difusión de la advocación destacan Santo Domingo, México, Lima y Cuzco. En la catedral de Santo Domingo encontramos dos versiones conservadas en la denominada capilla de la Virgen de la Antigua y en el altar del “Ave María”. La primera de ellas es un original sevillano pintado en torno a 1520 que



8.- Virgen de la Antigua con donantes. Catedral de Santo Domingo.



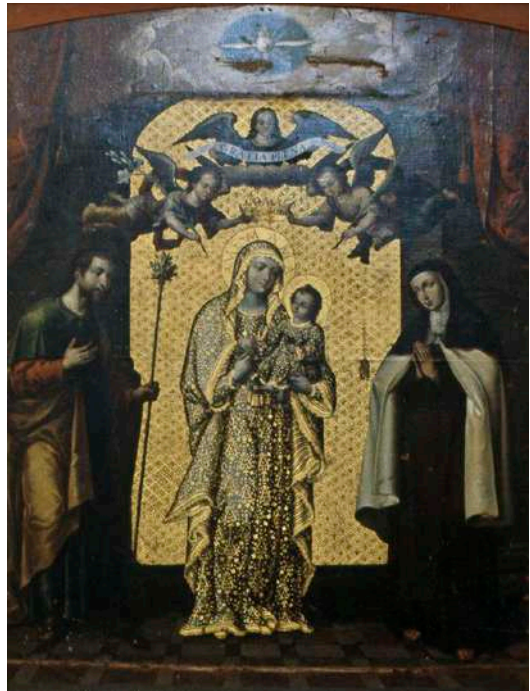
9.- Virgen de la Antigua con los Reyes Católicos. Catedral de Santo Domingo.

llegó a la isla en 1523 ocupando, a partir de 1528, el altar de la cabecera de la nave de la Epístola (Imagen nº 8). A principios del siglo XX en las remodelaciones propias de esta época marcadas por el neocatolicismo, el arzobispo Adolfo Alejandro Nouel de Bobadilla dotó la capilla actual con un marco de pinturas murales realizadas, con carácter historicista, por el pintor español Enrique Tarazona. La tabla que nos atañe copia el modelo sevillano pero añade como donantes a los Reyes Católicos. La segunda de las pinturas de la catedral de Santo Domingo ocupa el lugar central del altar del "Ave María" (Imagen nº 9). Se trata de una interpretación de la anterior realizada en el siglo XVIII con cambios en la fisonomía de la Virgen que aparece más joven, así como los donantes que, aunque identificados como los Reyes Católicos mediante inscripciones, en realidad aparecen con vestimentas propias del setecientos.

Pasando a México, desde 1652 la advocación de la Virgen de la Antigua ocupa un lugar importante en la catedral capitalina. La pintura allí venerada fue llevada desde España por el espadero José Rodríguez en 1651. Al año siguiente, gracias al interés del Licenciado Fabián Pérez, primer organista y maestro de capilla, se le colocó en un lugar preferente, a la vez que Ambrosio



10.- Virgen de la Antigua. Catedral de México.



11.- Nuestra Señora de la Antigua con Santa Teresa y San José. Iglesia de San Agustín. Zacatecas.



12.- Trascoro de la Virgen de la Antigua. Catedral de Cuzco (Perú).



13.- Virgen de la Antigua. Catedral de Lima.

de Solís Aguirre realizaba un libro donde contaba la colocación de la Virgen en su altar (Imagen nº 10). Esta capilla se dotaría de importantes retablos barrocos que serían destruidos en el siglo XIX y sustituidos por unos pobres altares neoclásicos. Es posible que las pinturas de Juan Rodríguez Juárez que se conservan en este lugar pertenecieran a los retablos originales citados.

El tema será interpretado por algunos pintores virreinales como Juan Correa del que se conserva un cuadro titulado "Nuestra Señora de la Antigua con Santa Teresa y San José" en la que fuera iglesia de San Agustín en Zacatecas. Aquí la iconografía clásica se enriquece con las figuras de San José y Santa Teresa dos de las devociones predilectas de la Nueva España y, a la vez, mas interpretadas por el pintor (Imagen nº 11).



14.- Retablo de los Reyes. Catedral de México.

En el Perú, los trascoros de las dos principales catedrales, Lima y Cuzco, estuvieron dedicados a la Virgen de la Antigua. El de Cuzco aún mantiene la advocación (Imagen nº 12), mientras que el de Lima debido al cambio de ubicación del coro a fines del siglo XIX obligó a su traslado a la actual capilla de los Reyes en la nave del Evangelio (Imagen nº 13).

La segunda iconografía importante para nuestros objetivos es San Fernando. Este, como conquistador de la ciudad y santo cuyos restos se conservan en la capilla de los Reyes de la catedral sevillana, tendrá una alta repercusión en América estando presente en los numerosos altares centrados en los monarcas canonizados de las distintas catedrales, lo que está más que justificado atendiendo al patronato regio que sobre estas instituciones tenía la corona española. Ejemplos significativos serían los correspondientes a las catedrales de México y de Puebla de los Ángeles. El de la capital se



15.- San Fernando. Retablo de los Reyes. Puebla de los Ángeles.

resuelve con tres calles verticales marcadas por estípites que enmarcan dos lienzos de Juan Rodríguez Juárez con los temas de la Asunción y Adoración de los Magos. El resto del retablo permite una amplia decoración escultórica centrada en la presencia de reyes y reinas canonizados donde está presente, claro está, San Fernando (Imagen nº 14).

Por lo que respecta al de Puebla de los Ángeles parece que fue trazado por Juan Martínez Montañés influenciado por los deseos del obispo Juan de Palafox y muy controlado en la ejecución por Pedro García Ferrer, autor de los grandes lienzos. Se realizó en ónix procedente de las canteras de Tecali, entre 1646 y 1648, significando su diseño la introducción del orden salomónico en la Nueva España aunque también tuvo estípites antropomorfos en el ático, actualmente desaparecidas. En el

siglo XIX, concretamente en 1855, José Manzo intervino en el mismo con el objetivo de eliminar las ornamentaciones barrocas. No obstante, se conserva una litografía que Palafox encargó a Juan Noort una vez que había regresado a la Península y que fue dibujada a partir de la información oral facilitada por el prelado. Con esto queremos señalar ciertas imprecisiones y cambios que, además, afectan a nuestro tema sobre San Fernando. De hecho, en la estampa no aparece el santo, ocupando su nicho actual otro hispano elevado a los altares, San Hermenegildo. No obstante, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia en su "Historia de la Puebla de los Ángeles" escrita en el tercer cuarto del siglo XVIII describe este retablo señalando la presencia de San Hermenegildo y de San Fernando que estaba, este último, sobre la mesa de altar. Es posible que la instalación del fanal con Nuestra Señora de la Defensa

en 1765 modificara la situación de algunas esculturas y, finalmente, en el XIX, San Hermenegildo desaparecería ocupando su lugar San Fernando (Imagen nº 15).

Las acciones del santo, como conquistador de territorios islámicos con lo que conseguía extender el cristianismo, funcionarían como metáfora e imitación del papel que desarrolla ahora la corona española en territorios americanos. Su iconografía lo hace aparecer con indumentaria real, corona, cetro o espada y orbe, como hemos visto en las catedrales novohispanas y tal y como había sido tipificado en Sevilla por artistas como Pedro Roldán, Murillo o Valdés Leal. Es más, la iconografía oficial del santo quedaría impresa en los grabados que acompañan el libro de Fernando de la Torre y Farfán publicado en 1671 en el que se recogen las fiestas celebradas en Sevilla con motivo de la canonización del rey Fernando en cuyo

ornato habían colaborado los grandes artistas del momento como serían Murillo, Valdés Leal, Herrera el Mozo, Pedro de Medina, Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán (Imagen nº 16). En esta obra se incluyen un número importante de grabados que ilustran la relación, destacando para nosotros los que presentan al santo como tema central entre los que sobresalen los realizados por Matías de Arteaga sobre dibujos de Murillo y de Herrera el Viejo. Destacando, entre ellos, el triunfo que se elevó en el crucero de la catedral rematado por la figura del santo que sería grabado por Juan Valdés Leal.



16.- Triunfo de San Fernando. Grabado de Juan Valdés Leal, incluido en el libro de Fernando de la Torre Farfán "Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al culto del Señor Rey San Fernando III de Castilla y León" (1671).



17.-Escultura de San Fernando, c. 1730. Anónimo queretano. Museo de Arte de Denver.

La difusión de esta iconografía está presente en esculturas mexicanas como la fechada en 1733 de escuela queretana, conservada en el Museo de Denver (Imagen nº 17), o la que centra el retablo de la iglesia de San Fernando del Colegio de Propaganda Fide en ciudad de México con la figura del rey con la espada en la mano derecha y una alta cruz que sirve, también, de asta de bandera. Ahora bien, mas interesante, sin duda, es la iconografía que aparece en el relieve de la portada de esta iglesia que fue trazada por Gerónimo Balbás (Imagen nº 18). En el centro encontramos al monarca siguiendo la iconografía sevillana mencionada con corona, manto, globo terráqueo y espada, sobre una colina que asoma a un mar de llamas donde arden tres musulmanes encadenados mientras otro con turbante se postra y hace una ofrenda. En el fondo, acompañando al rey santo, se han representado a la Fortaleza abrazando una columna, en el lado izquierdo, y la Fe con la cruz y el cáliz, en el lado derecho. Sobre la figura de la primera aparece la Fama haciendo sonar la trompeta y dos ángeles con corona y palma sobrevuelan al monarca, flanqueados todos

ellos por columnas corintias coronadas por globos o esferas. Aunque el relieve hay que relacionarlo iconográficamente con el grabado que Phelipe Bouttats el Joven realizó para la obra del jesuita Daniel Van Papenbroeck, "Acta vital

S. Ferdinandi" (Amberes, 1684), lo interesante para nosotros como variación iconográfica es que ese mar de llamas no es otra cosa que el Guadalquivir, haciendo alusión a la participación de barcos en el asedio de la ciudad y que la figura que encadena a los musulmanes no es otra que el propio río.

Más complicada es la representación que evoca al rey en el momento de entrega de las llaves de la ciudad de Sevilla, estructura que había sido tipificada por Francisco Pacheco. El cuadro mas interesante a nivel iconográfico de esta tipología es el que firma Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (Imagen nº 19) que completa con un paisaje donde se inserta el ejército castellano, la representación de la Giralda y la catedral (entonces mezquita almohade) y el rompimiento con la aparición de la Virgen.

El tema iconográfico de la Divina Pastora surgió en la capital andaluza. El fraile capuchino Fray Isidoro de Sevilla, mandó pintar en un estandarte para el rosario de la aurora la imagen de María vestida de pastora en un intento de ayudar a su hijo, como buen pastor, en la búsqueda de las ovejas mas descarriadas, atendiendo a unas visiones que había tenido en 1703. El cuadro



18.-Relieve portada de la iglesia de San Fernando del Colegio de Propaganda Fide. Ciudad de México.



19.-Entrega de las llaves de Sevilla a San Fernando. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos.



20.- Divina Pastora. José de Páez. Museo del Convento de Padres Capuchinos (Sevilla).

fue realizado por Alonso Miguel de Tovar e, inmediatamente, se plasmó en escultura por Francisco Antonio Gijón. La advocación fue rápidamente aceptada por las clases más populares de la ciudad y, tras el apoyo Real, concretado en la aceptación de Felipe V como hermano mayor de la cofradía matriz, se multiplicaría por Andalucía, España, Europa y América. Incluso, el propio Fray Isidoro de Sevilla en un sermón de 1723 ya hacía referencia a la extensión de la devoción por Venezuela, Cuba y México. Fue, sin duda, una de las iconografías de más éxito en la religiosidad tardobarroca perpetuada hasta el siglo XX. No solo fueron las misiones capuchinas quienes la llevaron hasta el Nuevo Mundo sino la devoción de particulares que

se multiplicó en las sociedades virreinales a lo que ayudaron las fuentes grabadas desde el momento de su concepción y que se plasmaron en la constitución de cofradías e, incluso, la erección de capillas y templos.

Es el caso, este último, de la difusión por México ya que los capuchinos no llegaron a este país hasta el siglo XX, mientras que la plástica del siglo XVIII nos dejó importantes lienzos. Los ejemplos más tempranos de esta iconografía en la Nueva España nos vienen de la mano de Francisco Martínez y José de Ibarra, aunque fue frecuente en la producción de otros pintores como José de Páez (Imagen nº 20). No obstante, las mejores consecuciones

estarían en la generación de Miguel Cabrera en la que el paisaje que circunda la escena adquiere gran protagonismo (Imagen nº 21). Señala Jaime Cuadriello que de no ser por sus atributos sacros se pensaría que todos estos cuadros, poblados al parecer de zagalas ingenuas, resultaban un buen pretexto para que los artistas de la Nueva España hicieran eco del bucolismo literario y tan del gusto rococó entonces en boga. Esta configuración, según Jaime Cuadriello, nace para subrayar la participación de María como corredentora de la humanidad y el mejor medio para darle “pasto espiritual”, apoyada, además, en los títulos de la Letanía Lauretana que cantan estos méritos. La



21.- Divina Pastora. Miguel Cabrera. LACMA, Los Ángeles.

analogía mariana también recordaba la primera gran epifanía del Mesías a los pastores en el portal de Belén donde la Virgen, en papel de su conservadora, mostró al mundo el Agnus Dei, el cordero de Dios. Así, pues, el príncipe San Miguel, siempre al fondo de las representaciones, brazo y custodio de ella, preserva al rebaño de la amenaza del mal. También, la Divina Pastora, se convirtió en pareja de la conocida iconografía del Buen Pastor (Imagen nº 22) como muestran las pinturas sobre cobre de José Páez conservadas en el Museo de América de Madrid.

Igualmente fueron abundantes las representaciones en América del Sur. En el ámbito quiteño sería el pintor Manuel de Samaniego y Jaramillo (Imagen nº 23) quien popularizó la imagen y añadió en ocasiones al fiel sevillano donantes



y santos relacionados con los comitentes. Estos cambios iconográficos, tendentes al enriquecimiento, son visibles en el lienzo que firma en 1769 Gaspar Miguel de Berrio conservado en el Museo de la Moneda de Potosí donde la Virgen aparece en un sillón y ornatos florales y detalles complejizan la composición (Imagen nº 24).



También, entre las iconografías fundamentales de origen andaluz, estaría San Juan de Dios, sobre todo si tenemos en cuenta la difusión de la orden por América y la instalación de centros hospitalarios que entre fines del siglo XVI y mediados del XVIII ascendieron a más de sesenta, lo que se traduce en abundantes obras con representaciones juaninas. La hagiografía de San Juan de Dios tiene sus puntos más señeros en su actividad granadina que concluirá con la fundación de la orden hospitalaria. De las obras actualmente conservadas en México es el ciclo de Atlixco (Puebla) el más importante. El Hospital se fundó en 1731, desarrollando su labor hasta la supresión de 1837. La serie de pinturas, fechada en 1743, nos relata desde el nacimiento (Montemayor, Portugal, 1495) del santo hasta su muerte y entierro (Granada, 1550). La

Arriba 22.- El Buen Pastor. José de Páez. Museo de América.

Abajo 23.- Divina Pastora. Manuel de Samaniego. Museo Arte Colonial. Bogotá.



24.- Divina Pastora. Gaspar de Miguel de Berrio.



25.- Nacimiento de San Juan de Dios. Pablo de Talavera. Serie de Atlixco (México).

serie fue pintada por los artistas Pablo de Talavera y Luis Berrueco que firman algunos de los lienzos. La mayor parte de los hechos de San Juan de Dios representados en la serie tienen lugar en Granada, culminando en el momento de su muerte cuando se levanta de la cama y se arrodilla con el crucifijo en las manos. Escena histórica que sucedió en el Palacio de los García de Pisa y que hoy se rememora con la instalación en el mismo del Museo de San Juan de Dios. Esta serie tiene ciertas dependencias de los grabados realizados entre 1639-1659 por Pedro de Villafranca y Malagón para la biografía del santo realizada por Fray Antonio de Govea (1659), sobre todo en la composición, aunque en los mexicanos siempre están presentes algunos detalles propios del mundo americano. Incluso, en el cuadro que representa la imposición del hábito al santo por el arzobispo de Granada, Sebastián Ramírez de Fuenleal, el personaje que aparece no es otro que el obispo de Puebla de los Ángeles Juan de Palafox (Imagen nº 26).

Entre las historias representadas es interesante señalar, también, aquella en que San Juan de Dios recoge de una plaza granadina a un pobre lleno de llagas. Cuando lo lleva al hospital comienza a lavarle los pies, observando ciertas heridas de las que emana luz, alzando la cabeza se encuentra



26- Imposición del hábito a San Juan de Dios. Luis Berrueco. Serie de Atlixco (México).



27.- San Juan de Dios cura las llagas de un mendigo. Fachada de la iglesia de San Juan de Dios de Puebla de los Ángeles.

que aquel pobre no es otro que Jesucristo. El tema es de sumo interés, pues en la fachada de la iglesia de San Juan de Dios de Puebla de los Ángeles un gran relieve pétreo vuelve a tomar como temática este momento de la vida del santo (Imagen nº 27). Además, en el interior de este templo se conserva un lienzo firmado por Juan de Villalobos en 1696 que representa la "Exaltación de San Juan de Dios" (Imagen nº 28).

Representaciones del santo con distinta cualidad pictórica se conservan en la clínica



28.- Exaltación de San Juan de Dios, 1696. Juan de Villalobos. Iglesia de San Juan de Dios de Puebla de los Ángeles.



29.- Aparición de la Virgen y el Niño a San Juan de Dios. Clínica de San Rafael. Ciudad de México.

de San Rafael de la capital mexicana (Imagen nº 29) y en el hospital de San Juan de Dios de Zapopan (Jalisco)(Imagen nº 30). De Juan Rodríguez Juárez se conserva un San Juan de Dios en el Museo Nacional de Arte que muestra el cambio de atributos, la americanización de estos, al utilizar una especie de talega con dos bolsillos en sustitución de la tradicional capacha (Imagen nº 31). De esta obra derivaría el grabado que representa el tema juanino con la presencia de la iglesia de la orden en México (Imagen nº 32). Un estudio pormenorizado de esta iconografía en el ámbito mexicano daría, posiblemente, resultados de interés; sin olvidar, la presencia de pinturas en algunas colecciones privadas.

En el espacio cultural colombiano también está presente la figura de San Juan de Dios, incluso a través del pincel de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, uno de los artistas mas cualificados del barroco neogranadino. Dos obras con el tema juanino se conservan en el Museo de Arte Colonial de Bogotá (Imagen nº 33). La primera, fechada en 1684, presenta al santo de pie con sus típicos atributos, la granada y el crucifijo, en ambas manos. La imagen está



30.- San Juan de Dios. Pedro Núñez de Villavicencio.
Hospital de San Juan de Dios. Zapopan (México).



Arriba 31.- San Juan de Dios. Juan Rodríguez Juárez. MUNAL (México).
Abajo 32.- Grabado de San Juan Dios.





33.- San Juan de Dios. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Museo de Arte Colonial. Bogotá.

Dcha. 34.- Escultura de San Juan de Dios. Iglesia de San Juan de Dios de Bogotá.



enmarcada por un cortinaje en la parte derecha y se abre una ventana en la izquierda donde encontramos una arquitectura, posible representación del hospital, y de nuevo la figura del santo acompañado del arcángel San Rafael en actitud de búsqueda de limosnas. La segunda obra de este museo bogotano nos acerca al santo en el momento de descanso en su actividad limosnara en el campo con una ciudad amurallada al fondo que tenemos que identificar con Granada. Lo interesante de este cuadro es que, además, se conserva en el mismo museo un dibujo previo del mismo pintor. También reseñar, como ocurría en la pintura de Rodríguez Juárez del Munal de México, la sustitución de la capacha por la doble talega.

Por último, en Bogotá, de interés por la pérdida patrimonial que ha sufrido tanto en su arquitectura como en los bienes muebles, tenemos que citar la escultura policromada del siglo XVII que aún se conserva en lo que fuera la capilla del hospital de San Juan de Dios de Bogotá (Imagen nº 34).



Arriba 35.- San Juan de Dios. Melchor Pérez de Holguín.

Izqda. 36.- San Juan de Dios atendiendo a un enfermo. Melchor Pérez de Holguín.

La iconografía del santo hospitalario se extiende por el resto de América, sirviéndonos como ejemplo final los dos cuadros de Melchor Pérez de Holguín conservados en la Casa de la Moneda de Potosí (Imágenes nºs. 35 y 36).

La iconografía franciscana será fundamental para entender los procesos de catequización de América dada la importancia de la orden desde el primer momento. Claro que estos potenciarán sus propios santos y devociones. De enorme importancia será, en este sentido, el caso de San Diego de Alcalá, oriundo de San Nicolás del Puerto (Sevilla) cuya vida transcurre entre Andalucía, Canarias, Roma y, finalmente, Alcalá de Henares donde fallece en 1463. Aparte de su vida caritativa, de penitencia y evangelizadora, siempre acompañada de milagros, su fama se incrementa con la devoción de la familia real hispana. Su cuerpo fue venerado en el momento de su muerte por el rey Enrique IV (1463) y, mas tarde, sanaría al príncipe Carlos, hijo de Felipe II, lo que supondría su rápida canonización. El relato escrito de su vida y acciones milagrosas apoyaron, sin duda, la extensión de la devoción y las posibilidades de representación, tanto en España como en América. Encontramos un buen número de pinturas y esculturas distribuidas por los ámbitos del nuevo



37-San Diego de Alcalá salva a un niño de las llamas de un horno. Serie del Museo de Arte Colonial de San Francisco. Santiago de Chile.

mundo, pero, sin duda, entre las mas importantes estaría el ciclo conservado en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile (Imagen nº 37).

Un tema importante sería la construcción de hagiografías de origen andaluz pero que se definen en el imaginario artístico juntamente con el nuevo mundo. Las razones estriban en la propia historia del representado. El ejemplo más significativo sería San Francisco Solano que pese a ser oriundo de Montilla (Córdoba) su trabajo como evangelizador franciscano le llevaría a Argentina y Perú, falleciendo en Lima en 1610. El interés de la orden en perpetuar su memoria con la realización de varias pinturas en el momento de su muerte, así como su imitación de la vida de San Francisco incluso en el episodio de predicar a las aves, ha supuesto, en ocasiones, la copia también de esquemas iconográficos. Ejemplo de este tipo de representación sería el cuadro conservado en el convento de San Francisco de Potosí de la mano del pintor extremeño Francisco Herrera y Velarde (Imagen nº 38). De igual forma, una interesante representación del santo de Montilla, en este sentido, la encontramos en la iglesia de Santa Clara de Bogotá. Se trata de un lienzo anónimo fechado en 1652. En el mismo aparece de fondo una ciudad y un epi-



38.- San Francisco Solano. Francisco Herrera Velarde.



39.- San Francisco Solano. Museo de Santa Clara. Bogotá.

sodio anecdótico de su vida, en el cual está sometiendo a un toro que con su furia tenía atemorizados a los habitantes de Talavera del Esteco (Argentina). En cuanto al santo se representa con el hábito franciscano pero con los estigmas de la pasión en las manos y el pecho (Imagen nº 39). Estos símbolos permiten pensar tras una minuciosa restauración que podría tratarse de una representación original de San Francisco de Asís que fue transformada en San Francisco Solano, actividad bastante frecuente, por lo demás, en el arte virreinal.

Entre sus atributos mas frecuentes aparece un violín que parece hacer referencia a la utilización, según relatos de la orden, de una especie de "rabel de dos cuerdas" que solía utilizar en su tarea evangelizadora. Elemento visible, por ejemplo, en el cuadro conservado en el Museo de la Casa de la Moneda de Potosí del siglo XVII (Imagen nº 40). Su iconografía más característica le presenta como predicador entre indígenas, apareciendo estos generalmente arrodillados en los ángulos de las representaciones.

Tampoco faltaron, en su momento, series completas sobre su vida, conservándose principalmente cuadros en los territorios

del virreinato peruano, aunque la fuerza de la orden franciscana en América posibilitó su presencia, también, en la Nueva España como demuestra el ciclo que el pintor José Páez realizó en 1764 para el claustro del Colegio de Propaganda Fide de San Fernando de México y que distintos avatares han hecho que, en la actualidad, parte del ciclo, concretamente seis de las ocho pinturas que lo integraban, se conserve en la iglesia de Zapopan (Guadalajara, México) (Imagen nº 41). Ahora bien, el ciclo más importante, desgraciadamente desaparecido, sería en que se hizo en Lima con motivo de la canonización del santo en 1728 y que, al menos, está recogido literariamente en el texto de Fray Pedro Rodríguez



Dcha. 40.- San Francisco Solano. Casa de la Moneda. Potosí.

Abajo 41.- San Francisco Solano predicando a los indios. José de Páez.





42.- Sol y Año Feliz del Perú. San Francisco Solano.

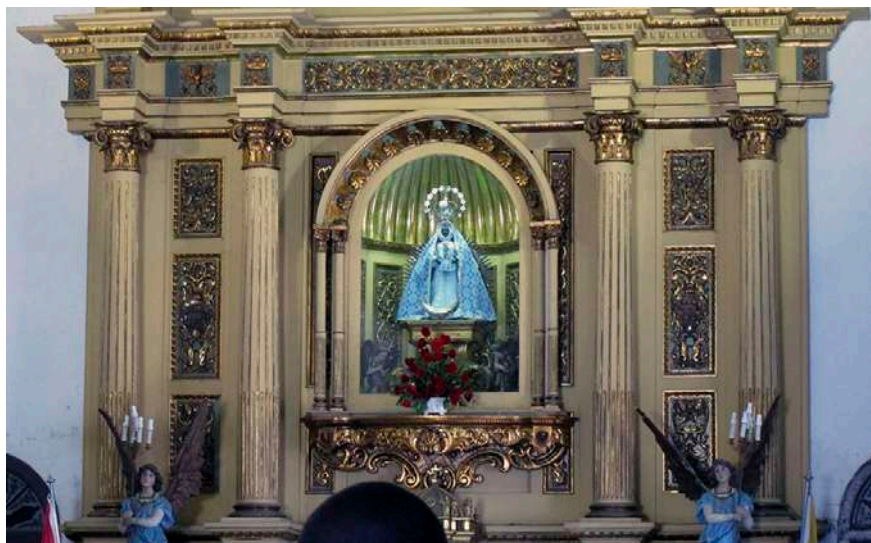
Guillén, "El Sol y el Año Feliz del Perú", el cual relata los eventos acontecidos en relación con la bula de santidad (Imagen nº 42).

Por último, el tema mariano en América es muy abundante donde se conjuntan devociones genéricas del viejo mundo, relacionables con ordenes religiosas que van a sufrir transformaciones y adaptaciones a la tierra, así como la presencia de oriundos andaluces que exportan sus devociones particulares y las de sus poblaciones. Como ejemplo concreto tendríamos a la Virgen de Regla originaria de Chipiona (Cádiz) la cual está relacionada con San Agustín y la regla de la orden. Los evangelizadores la llevaron a América, teniendo una enorme influencia en Cuba; es más, Regla se denominó al embarcadero y población de la bahía habanera donde descargaban a los esclavos y los reponían de la travesía antes de su venta. Allí se

estableció un santuario que rápidamente adquirió enorme devoción a la que no sería ajeno el color de la Virgen original. Mas tarde, la devoción mariana se mezcló con rituales de santería y aspectos religiosos africanos (Imagen nº 43).

La relación que hemos realizado se ha centrado en las principales iconografías andaluzas pero estas se multiplican de forma puntual con advocaciones particulares (San Fandila, San Eulogio, San Fulgencio, San Rodrigo, las Santas Justa y Rufina o el Santo Rostro de Jaén, entre otras).

Este paseo por las iconografías de origen andaluz en América muestra la influencia que la religiosidad de esta tierra tuvo en el nuevo mundo, así como



43.- Capilla mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Regla. La Habana.

las aportaciones novedosas y creativas que enriquecieron el acervo plástico del barroco hispano a ambos lados del Atlántico, siendo caras de una misma realidad cultural y, por tanto, necesitadas de análisis histórico-artísticos comprensivos e integradores.

PUBLICACIONES DEL AUTOR RELACIONADOS

- *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2017, (coordinado juntamente con Francisco Montes González)
- «La proyección del barroco andaluz en México». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord. Cient.). *Andalucía- América. Estudios artísticos y culturales*. Granada, Atrio y Editorial Universitaria, 2010. Págs. 67-90.
- «Los caminos de barroco». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.). *Caminos del barroco. Entre Andalucía y Nueva España*. México, Museo Nacional de San Carlos – INBA, 2011. Págs. 10-25.
- «Granada y América. Proyección artística y cultural». En: CRUZ CABRERA, J.P. (Coord.). *Arte y Cultura en la Granada Renacentista y Barroca: Relaciones e influencias*. Granada, Universidad, 2014. Págs. 223-242.
- «Andalucía en América. Diversidad histórica y realidad cultural». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. y GUASCH MARÍ, Y. (Eds.). *Intercambios culturales: Andalucía, Brasil, Estados Unidos*. Madrid, Silex, 2020. Págs. 11-34.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- AA.VV. *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Colección de Obras*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1996.
- BORGES, Pedro (Dir.) *Historia de la iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael. *Andalucía y México en el Renacimiento y Barroco*. Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- CUADRIELLO, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. México, Museo Nacional de Arte, 2000.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA y VEYTIA, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles*. Puebla, Ediciones Altiplano, 1962.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1996.
- GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. «Obras de José de Páez en el Museo de América». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 308 (1976). Págs. 54-58.
- GUTIÉRREZ VALLEJO, Jaime. *Iglesia-Museo Santa Clara, 1647*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995.
- LARIOS LARIOS, Juan Miguel. «La imagen de San Juan de Dios en Hispanoamérica». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.). *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada, Atrio, 2009. Págs. 137-170.
- MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen "decana" de Sevilla*. Sevilla, Diputación, 2008.
- MERLO JUÁREZ, Eduardo, QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio y PAVÓN RIVERO, Miguel. *La catedral basílica de la Puebla de los Ángeles*. Puebla, UPAEP, 2006.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «La Divina Pastora de las Almas. Una imagen sevillana para el Nuevo Mundo». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.). *Andalucía y América. Cultura artística*. Granada, Atrio, 2009.
- MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Al Sol de Montilla. La iconografía americana de San Francisco Solano». En: LÓPEZ GUZMÁN, R. (Coord.). *Andalucía-América. Estudios artísticos y culturales*. Granada, Editorial Atrio, 2010. Págs. 91-110.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier y FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. «Arquitectura para el cuerpo y pintura para el alma. A propósito del Hospital de San Juan de Dios de Atlixco (México)». En: RODRÍGUEZ MOYA, I., FERNÁNDEZ VALLE, M.A. y LÓPEZ CALDERÓN, C. (Eds.). *Iberoamérica en*

perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales. Castellón, Universitat Jaume I, 2016. Págs. 91-114.

- RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México.* México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (reed. 1995).
- SCHENONE, Héctor H. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos.* Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la. *Fiestas de la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando (1671).* Sevilla, Focus, 1984.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Bibliografía novohispana de arte. Primera Parte. Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII.* México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- UGARTE, María. *La Catedral de Santo Domingo, primada de América.* Santo Domingo, Comisión permanente para la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización de América, 1992.
- VALADÉS, Fray Diego. *Retórica Cristiana.* México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo y VARGAS MURCIA, Laura. *Iglesia de San Juan de Dios.* Bogotá, Arquidiócesis de Bogotá, 2004.
- VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe. *Juan Correa. Su vida y su obra. Repertorio pictórico.* Tomo IV. Segunda parte. México, UNAM, 1994.

